Театар скигласник

Цена 100 денари

број 72-73
2009

РАДОВИШ
ГРАД НА
КУЛТУРАТА

СОДРЖИНА

27 МАРТ – СВЕТСКИ ДЕН НА ТЕАТАРОТ:

б) *Меѓународна порака* 2

в) *Македонска порака* 3

ПОРТРЕТ

• Снежана Анастасова Чадиковска: *Вокалната уметност на Милка Ефтимова видена преку оперската сцена* 4

• *Драмскиот аматеризам во Радовиш* 14

ЈУБИЛЕЈ: 60 ГОДИНИ БАЛЕТ

• Снежана Филиповска: *Професионалниот балетски театар во Македонија* 18

ФЕСТИВАЛИ

• Емилија Ципунова: Кон јубилејниот 5-ти по ред Танц-фест: *Чудесниот свет на танчарот* 25

• Ангелина Димоска: Мајски оперски вечери: *Недостиг од програмска свежина и од стабилни оперски продукции* 28

• Тодор Кузманов: *Фестивал на иновации и на жанровска разновидност* 32

• 44. МТФ Војдан Чернодрински: *Висок професионализам во театарскиот чин* 37

• Лауреати на МТФ Војдан Чернодрински –Награда за животно дело
- Љубица Гојковиќ 58
- Димитар Костов 59

• Љубомир Груевски: Кон 11 Интернационален фестивал на монодрамата – Битола 2009: *Големите можности на малите сценски форми* 60

• Мирко Стефаноски: Скопско лето 2009: *Извонредна програма во редуцирани услови* 62

• Александра Бошковска: Охридско лето: *Претстави со вистинска преокупација* 65

• Маја Стевановиќ: Меѓународен фестивал на античка драма Стоби 2009: *Претстави со безвремени пораки* 68

• Слободанка Чичевска: *Македонско културно лето – Преспа 2009* 76

• Гоце Ристовски: *Сонот на Мисирков во чест на Шишков* 78

• Александра Бошковска: МОТ 2009 *Огледало на иднината* 83

• Скомрахи 2009 86

• Денови на комедијата – Куманово 2009 87

• Слободанка Чичевска: *Во Горна Бошава–театар за врвот* 93

ТЕАТРОЛОГИЈА

• акад. Витомир Митевски: *Од почетоците до грандиозна историја на македонскиот театар* 95

• Витомир Митевски: *Уште еден значаен прилог од историјата на театарот во Македонија* 97

• Петре Бакевски: *Време на политичкиот театар, време за афирмација на македонската автентична театарска енергија* 99

• Блаже Миневски: *Сцена на која завесата никогаш не се спушта* 107

• Трајче Кацаров: *Болно ткиво или излез од излитеноста* 112

• Мајкл Кирби: *За актерството и неактерството* 117

IN MEMORIAM: Последен поздрав до Коле Чашуле 130

ИСТРАЖУВАЊА

• Ристо Стефановски: *Почетоците на Народниот театар во Куманово* 132

• Русомир Богдановски: *35 години на Театарот на Ромите „Пралипе“* 147

• Васил Тоциновски: *Драмата на Маноил мајстор на Никола Алексиев* 168

• Рашко В. Јовановиќ: *Бранислав Нушиќ современик на иднината* 176

• Ристо Стефановски: *Нови сознанија за првата „шеса со пеење“ – „Македонка“* 190

• *По потрагата на една фотографија* 193

РАЗГОВОРИ

• Разговор: Чадиковски: *Театарот за деца и младинци – со високо реноме и достоинствено опстојување* 194

• Преземено интервју: Никола Ристановски: *Останува само соучеството во очите* 198

НОВИ ТЕАТРИ И НОВИ ТЕАТАРСКИ ЗГРАДИ

• Гоце Ристовски: Мал драмски театар: *Во турканицата на врвот* 200

• Дејан Пројковски: *Нов духовен храм со свежа уметничка енергија* 207

• Ивана Стефановска: *Сонот станува реалност – театарот се гради* 210

• Технички опис на проектот за изградба на Турскиот театар 214

• Нова театарска зграда во Велес 216

• Александра Бошкоска: *Театарските премиери во Македонија* 217

IN MEMORIAM

• Шефаретин Неби 222

• Рамадан Махмут 223

• Боре Ангеловски 224

• Снежана Михајловиќ 226

• Лилјана Петковска-Баковиќ 227

ПРЕМИЕРИ 228

Театар
скигласник

Списание на театрите и на театарските професионалци во Македонија

Издавач:
Дирекција за култура и уметност на Скопје

За издавачот:
Никола Глигоров

Адреса:
Булевар Св. Климент Охридски 58 б,
п. фах 519, 1000 Скопје, Македонија

Телефон/факс:
+389(0)2 3222 341, 3165 064, 3238 372,
e-mail: skleto@unet.com.mk

Главен и одговорен уредник:
Ристо Стефановски

Коректура:
Благица Стефановска - Романова

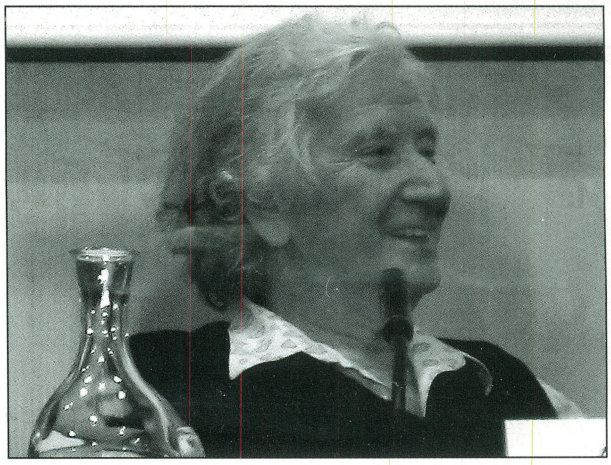
Компјутерска подготовка и графичко обликување:
Бојан Симовски

ПРЕДНА КОРИЦА: фотографија од претставата *„Тапани во ноќта“* - Народен театар - Прилеп
ЗАДНА КОРИЦА: Фотографии од трите театри во градба (стариот скопски, велешкиот и турскиот)

„Театарски гласник“ излегува со финансиска поддршка на Министерството за култура на Република Македонија

РАДОВИШ ГРАД НА КУЛТУРАТА 2009

Печатењето е финансирано од Општина Радовиш



Интернационален Театарски Институт ИТИ
Institut International du Théâtre ITI

Светски ден на театарот - Меѓународна порака

Аугусто Боал
режисер, писател и политичар
од Рио де Жанеиро, Бразил

Секое човечко општество е *театрално* во секојдневното живеење, а во специјални ситуации прави *театар*. Тоа е театрално како креатор на разни форми на општествена организација, а создава и театар каков што е овој што ќе го гледате.

Човечките односи, без притоа да бидеме свесни за тоа, се структуирани на театарски начин. Користењето на просторот, говорот на телото, изборот на зборовите и модулацијата на гласот, конфронтацијата на идеи и страсти, сè она што го правиме на сцената, го правиме и во животот: ние сме театар!

Не се само свадбите и погребите театар, туку и секојдневните ритуали коишто нѝ се толку вообичаени што не сме ни свесни за тоа. И не само *големите свечености,* туку и утринското кафе, заемното посакување добар ден, срамежливото додворување, бурниот избликна емоции, седниците на парламентот, или пак, дипломатските средби – сè е тоа театар.

Една од главните функции на нашата уметност е да ѝ ги приближиме на нашата свест претставите од секојдневниот живот каде што актерите се истовремено и публика, и каде што сцената и публиката стануваат едно. Ние сите сме актери: правејќи театар, се учиме да го видиме тоа што е очевидно но не го гледаме, бидејќи немаме навика да гледаме. Тоа што нѝ е секојдневно останува невидливо за нас. Да се прави театар значи да се фрли светлина на сцената од нашиот секојдневен живот.

Минатиот септември бевме изненадени од едно вистинско театарско откритие. Ние, кои мислевме дека живееме во еден сигурен свет, и покрај војните, геноцидот, колежите и мачењата, коишто секако постоеја, но се случуваа далеку од нас, некаде таму, во далечни и диви краишта, ние кои живеевме безбедно со нашите пари ставени во некоја од сигурните банки, или пак, во рацете на некој чесен берзански брокер, нам ни́беше кажано дека тие пари повеќе не постојат, дека тие пари биле виртуелни, невкусна измислица на некои економисти, кои пак, од своја страна, не се ни малку измислени, ниту безопасни, ниту пак, се за почит. Сето тоа стана лош театар, една злокобна интрига во која некои заработија многу, а некои други пак, изгубија сè. Политичарите, од богатите земји, се собираа на тајни состаноци, од коишто излегуваа со магични решенија. А ние, пак, ние, жртвите на нивните одлуки, останавме публика од задните редови на балконот.

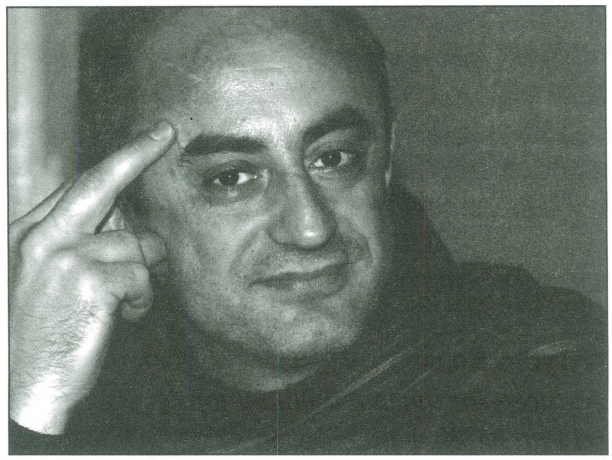
Пред дваесетина години, ја поставив *Федра* од Расин во Рио де Жанеиро. Декорот беше едноставен: на подот, биволски кожи, наоколу бамбуси. Пред секоја претстава им велев на моите актери: *„Фикцијата што ја создаваме од ден на ден завршиКога ќе поминете низ овие бамбуси, никој од вас нема право да лаже. Театарот е Скриена Вистина“.*

Кога гледаме подалеку од привидното, здогледуваме угнетувачи и угнетени во сите општества, во етничките заедници, кај половите, класите и кастите. Гледаме еден неправеден и суров свет. Треба да креираме еден поинаков свет, зашто знаеме дека е тоа возможно. Нам нѝ е дадена привилегијата да создадеме поинаков свет со наши раце, на сцената и во животот.

Учествувајте во вечерашнава претстава, а кога ќе се вратите дома, играјте ги со пријателите вашите сопствени претстави и видете го она што не сте можеле никогаш да го согледате: очевидното. Театарот не е само претстава, тој е начин на живеење!

Сите ние сме актери: да бидеш *граѓанин*, не значи само да живееш во општеството, туку и да го менуваш.

(Превод од француски: Елена Никодиновска)



Македонска порака
од ЃОРЃИ ЈОЛЕВСКИ,
актер, Македонски народен театар, Македонија

Живееме во многу комплицирано време. Стресно и хаотично. Од нас се бара да се откажеме од својот идентитет и да влеземе во глобалниот систем на вредности каде што нема индивидуалност, сопствен став за светот што нè опкружува. Да се вклучиме во систем кој ни нуди „сигурност“ и слепо да веруваме во него.

За да го одбегнеме привидот на сигурност, моќ, пари, сајбер-свет, најдобро е, како што верникот стои пред свештеникот, така и ние да застанеме пред самите себе и да се погледнеме, да влеземе во себе и да ги побараме емоциите кои одамна сме ги заборавиле во трката што ни ја нуди таканаречената стварност. Театарот е идеалната уметничка творба која нуди средба со самиот себеси. Таа и како концепт и како реализација ја потенцира индивидуалноста и ја потврдува тезата еден човек – еден Космос.

„Велат дека на седмиот ден од создавањето на светот избувнала здодевноста. Луѓето не знаеле што да прават со подареното време – денот на починката – па Господ се почувствувал присилен да го започне последниот обид, се разбира на ниво на своите преходни изуми.

„Нека има светлина! Ох не, тоа веќе го имав...“

И така, по долга самозадлабоченост, значи, по една сосема длабока, длабока, длабока задлабоченост, толку длабоко може да се задлабочи само Господ.....

Идеја! „Нека има театар – Нека има театар!“.

Вака татарскиот маг, Питер Брук, на свој луциден и софистициран јазик ја започнува расправата за суштината на театарот.

Светот се менува во секоја секунда. Врие како во котел. Така живее современиот човек, а така живее и театарот. Уметниците се втурнуваат без страв да влезат во битка со непознатото и невозможното. Театарот е магија која е многу конкретна во своето предупредување, коментирање на реалноста но и дијагностицирање на аномалиите на таканаречената реалност. Кога ќе ја најдете дијагнозата, се разбира дека ако ништо повеќе ќе се обидете да предложите лек против болеста на ваш сосема специфичен јазик. И ако не верувате дека тоа е возможно едноставно ќе ја изгубите надежта, а тоа секако не е човечка карактеристика. Можеби Бекет во сета своја безнадежност ја потенцира токму желбата човекот да се обиде, и покрај невозможните околности, да остане жив, па макар и правејќи си друштво самиот на себеси.

Во ова кратко време што Бог ни го дал да престојуваме во овој простор треба постојано да сме во движење, правејќи го она што најдобро го знаеме. Актер сум и светот го гледам преку призмата на театарот. Тоа е местото каде што се чувствувам жив. Местото каде што можам слободно да дишам. И да верувам дека мојот партнер – гледачот, по добиената доза волшебство, ќе се врати во својот свет променет.

Снежана Анастасова Чадиковска

ВОКАЛНАТА УМЕТНОСТ НА МИЛКА ЕФТИМОВА, ВИДЕНА ПРЕКУ ОПЕРСКАТА СЦЕНА

Милка Ефтимова со градоначалникот на Радовиш д-р Роберт Велков и неговата сопруга

Во септември оваа година престижната награда МАЈКА ТЕРЕЗА ѝ беше доделена на г-ѓа Милка Ефтимова, првенка на Операта при МНТ – Скопје, но и на Операта при СНГ – Љубљана, поранешен професор на Факултетот за музичка уметност, како и на Факултетот за драмска уметност во Скопје, истовремено пејач со богата концертно-солистичка дејност, во која значајно место заземаат бројните праизведби на дела од македонски композитори.

Застанувајќи повеќе од илјада пати на оперската и концертната сцена, Милка Ефтимова се докажа како уметник и човек кој со еднаква професионална одговорност и посветеност ги реализира и своите премиери, и тековните претстави, и повеќекратните гостувања во петнаесет земји од светот, но на истиот начин ги третира и бројните добротворни настапи со хуманитарен карактер, едукативните настапи за млади, како и оние настапи во амбасади и странски претставништва, кои означуваат своевидна културна дипломатија, остварена во името на Република Македонија.

Наградата МАЈКА ТЕРЕЗА е последна во низата врвни признанија, кои ѝ се доделени на Милка Ефтимова: Климентовата награда (2001), Октомвриската награда (1985), Златната лира на Сојузот на музичките уметници (1984), Златниот медал на Сојузот на композиторите на Југославија (1971), четири златни плакети од кои двете добиени од градоначалникот на Радовиш д-р Роберт Велков, за големиот придонес и афирмација на културните достигнувања во својот роден град, како и бројни благодарници и дипломи на родниот град Радовиш, на општествени организации и граѓански асоцијации...

Оваа последна награда истовремено е добар повод уште еднаш да се навратиме на животниот и уметничкиот пат на Милка Ефтимова, на нејзиниот богат творечки опус, кој по многу перформанси останува единствен за македонската интерпретатива, особено за оперската сцена.

Милка Ефтимова е родена во 1936 година, во Радовиш, Република Македонија. Потекнувајќи од семејство, во кое музиката е исклучително ценета, ја има среќата нејзиниот талент за музичка изведба да биде забележан од најрана возраст: таа има шест години, кога за првпат пее на сцена на училишни приредби. Наедно, татко ѝ и ги дава првите часови по виолина – инструмент кој тој аматерски одлично го владее.

Многу природно се случува нејзиното запишување во Средното музичко училиште во Скопје (1951), каде го започнува професионалното музичко образование, изучувајќи ги како главни предмети виолината и виолата. Но, на втората година на средното образование професорот Коста Трпков (родоначалник на вокалната педагогија во Република Македонија) го открива нејзиниот прекрасен глас со ретка алтовска обоеност. Така започнува

нејзиното усвојување на основните закономерности на вокалната уметност.

Првиот професионален доказ за исклучителниот талент и музикалност доаѓа наскоро: по само две години работа во класата по соло пеење, Милка Ефтимова ја освојува третата награда на Натпреварот на ученици и студенти по музика, на ниво на тогашна Југославија (1956), по што е вклучена во турнеја на млади уметници низ повеќе југословенски градови. Јасно е дека следат и настапи на сите концерти, значајни за Средното музичко училиште од Скопје. По матурирањето, Милка Ефтимова го продолжува образованието на Музичката академија во Љубљана, во класата на европски реномираниот солист и педагог Јулиус Бететто. Мислењето на професорот Бететто за предиспозициите на студентката Ефтимова е високо позитивно: тој често знае да каже дека нејзиниот прекрасен глас е реткост, која се среќава еднаш на сто години! Освен тоа, во својата книга за вокалната педагогија тој ја посочува токму неа како пример за одлично совладани проблеми на гласовната инпостација и вокална техника. Особено значајна за нејзиното севкупно формирање како човек и уметник е и работата со уште двајца познати уметници и педагози: диригентот Цирил Цветко и професорот по оперско студио Цирила Шкерл – Медведова. Во средината на педесеттите, Љубљана е град со завидно ниво на активен концертен живот, во кој Милка Ефтимова многу успешно се вклопува. Таа настапува на јавни продукции, на концерти и гостувања со академското друштво „Тоне Томшич“, како и на концерти со Академскиот симфониски оркестар и Словенечката филхармонија. Нејзините студентски настапи се високо ценети од актуелната рецензија. Така ***Карол Пахор*** во ***Словенски порочевалец*** (мај 1957) известувајќи за годишната продукција на вокалниот оддел, пишува: *Меѓу оние, кои особено ни го свртеа вниманието е и Милка Ефтимова. Иако е во почетна фаза на студиите, контурите на нејзиниот волуминозен мецосопран се јасно назначени. Таа пееше со многу чувствителност...* ***Урош Преворшек*** во ***Дело*** (08.06.1960) кажува*: Милка Ефтимова – тоа е прекрасен алт од класата на Јулиус Бететто.* Во бројните студентски гостувања низ Австрија, Германија и Италија со различни ансамбли, сепак, како најзначаен настап од студентските години се издвојува оној на Фестивалот во Бајроит, со ансамбл на Музичката академија, кога таа ги пее улогите на **Нотариус** и **Волпино** во **Аптекар** од **Јозеф Хајдн**. Ова е наедно и прв нејзин настап во целовечерна опера.

Милка Ефтимова во 1960 дипломира на Музичката академија во Љубљана со целовечерен концерт во Малата сала на Филхармонијата (дела од **Персл, Перголези, Глук, Брамс, Рубинштајн, Верди, Шкеријанц, Кочко**), како и солистички настап со Словенечката филхармонија (**Славко Остерц: Четири Градникови**

Градоначалникот на Скопје Коце Трајановски и Милка Ефтимова

песни). Успехот од студентските години е таков што таа останува во трајно паметење, како на љубљанската публика, така и на словенечката професионална елита.

Ако го прифатиме фактот дека во основа, на самите почетоци од активната кариера, профилот на секој уметник се гради врз неговиот талент, насочен и збогатен од неговото професионално образование, тогаш дефинитивниот пејачки сјај на Милка Ефтимова ѝ го дава специјализацијата во Рим и Сиена (каде таа престојува како стипендист на македонската влада, а потоа како директен стипендист на академијата Санта Чечилија и Република Италија). Оваа специјализација се одвива во 1965/6 година, по неколку години солистичка работа во скопската опера (за што во текот на ова излагање повеќе ќе зборуваме). Во Италија таа работи со познатите педагози Џорџо Фаваретто, Луиџи Ричи и Цино Беки. Иако станува збор за интернационална конкуренција од млади пејачи, Милка Ефтимова и овојпат се пробива во врвот, меѓу оние избраните за реализација на повеќе забележителни концертни настапи. Од редицата одзиви, ја издвојуваме онаа од *Кронака Сиена* (15.09. 1966): *Милка Ефтимова, со изведбата на* ***Инвокацијата на Медеја*** *од* ***Кавали****, ни ја прикажа раскошната моќ на мецовокалите, забележителни исто така по нивната прецизност и квалитет, водени живо, интензивно и со остриот жар на темпераментот. Една интерпретација со неверојатна драмска ефикасност! Впрочем Милка Ефтимова ни ја достави и можноста за оценка на способноста за целосна промена на стилот на изведбата и да нè запали со изразноста, со кои ги изведе* ***Градината кај Дон*** *од* ***Мусоргски*** *и* ***Сторнело*** *на* ***Верди****...*

И така, по студиите и специјализацијата, според исказите на педагозите и рецензентите, стигнуваме до профил на млад пејач, кој ги поседува сите квалитети за градење на сопствен креативен профил низ оперската и концертна сцена. Пејач со редок, извонреден гласовен материјал, со пречистени вокално-технички проблеми, со вонредна способност за сценска сугестија и стилска трансформација, со сопствен темперамент и особена сензибилност во чинот на изведба. Овие квалитети Милка Ефтимова подоцна многу пати ќе ги докаже и покаже, надградувајќи ги со студиозен пристап и јасна индивидуализација на секоја реализирана улога, на секоја отпеана соло-песна или солистичка делница од вокално-инструментално дело, израснувајќи во врвен професионален уметник со меѓународно докажано реноме... Но, да се вратиме на почетоците – на нејзиното концертно и оперско деби во Скопје, во 1961.

* * *

Првиот контакт како професионален музичар со македонската публика и професионални музички кругови од Македонија Милка Ефтимова го остварува со претставување на својот дипломски рецитал во Скопје, Битола и Радовиш, во февруари и март 1961. (пијано – соработник на овој концерт е Лили Копачкова). За рециталската програма, која вклучува дела во стилски распон од барокот до современи македонски композитори, се искажува рецензентот *Владо Чучков*, во *Нова Македонија*, под наслов **Едно чудесно претставување** (26.02.1961): *...вистинско интензивно доживеано музицирање... Милка Ефтимова е пејач со несекојдневно убав гласовен материјал, темен и сензибилен во ниските регистри, со среден и висок регистар, што возбудува со својата изразито женска сетивност... таа ни даваше отчет на своите вокално-технички достигања – биланс на четиригодишното студирање. Ги демонстрираше своите гласовни квалитети, усет за стил и една отворена, изразито топла музикалност...*

Следи уште еден настап, кој означува своевиден почеток: таа настапува како солист на Камерниот оркестар на Македонската филхармонија во делото **Величание** на **Тодор Скаловски**, под диригентската палка на авторот, во рамките на вториот фестивал „Охридско музичко лето“ 1962. Овој концертен настап во „Света Софија“ е истовремено прв настап на македонски солист со оркестар во историјата на фестивалот. (Во последство, Милка Ефтимова од 1962 до 2001 во различни камерни состави и низ солистички рецитали, ќе реализира 23 настапи на Охридскиот фестивал, т.е – таа е ма-

Успех и среќа. Софија 1963.

кедонски уметник кој е најмногу застапен во програмите на фестивалот „Охридско лето"!)

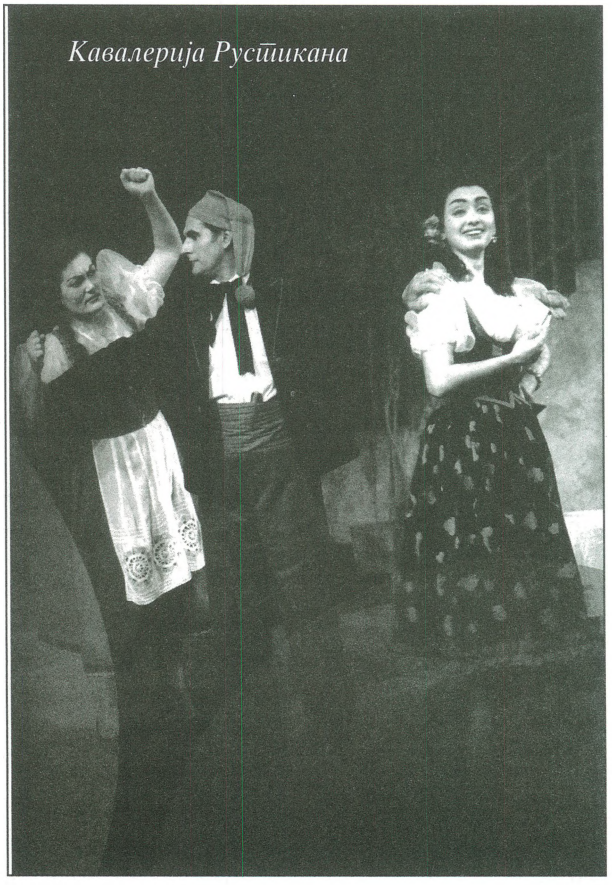
Оперското деби се случува на 15.12.1961, со улогата на **Ацучена** во **Трубадур** на **Џузепе Верди**. Во оваа претстава настапува со солистите Данка Фирфова, Марио Џуранац и Енцо Серини, под диригентската палка на Александар Лековски. На првото оперско претставување Милка Ефтимова ги доживува и првите овации во преполниот салон на предземјотресниот театар! Ацучена ѝ носи уште еден голем успех, кој е всушност и нејзина прва голема меѓународна афирмација. Таа ја пее во финалето на триетапниот Меѓународен натпревар за млади оперски пејачи во Софија (1963). Во конкуренција на стотина млади вокални уметници од 24 земји, од кои во финалната етапа влегуваат 25, таа е еден од тројцата лауреати, освојувајќи го бронзениот медал. (Во периодот за кој говориме овој натпревар е една од светски најпрестижните смотри на млади уметници, со жири, во кое учествуваат Тоти дал Монте, Курт Адлер, Христо Брмбаров, Никола Цвејиќ...) Еве дел од бројните одгласи во печатот за овој нејзин настап: *Уште во претходните етапи Милка Ефтимова ни се разоткри како певица, која суверено господари со својот прекрасен глас, и заносно музикалната и емотивна интерпретација. На сцената таа ги оправда нашите очекувања. Во улогата на Ацучена таа докрај го разоткри својот голем креативен талент, создавајќи жива и потресна улога. Најскапоцено во нејзината интерпретација беше префинетото музичко нијансирање, врз кое се засноваше драматуршката градба на ликот...* (*Отечествен фронт*, Софија, 28.06.1963) Лауреатството на овој натпревар ја потврдува меѓународната конкурентност на Милка Ефтимова. (Меѓу другото, ваков пласман на натпревар од ранг како софискиот во целата историја на македонската интерпретатива ќе доживее уште пијанистот Симон Трпчески, пет децении подоцна во Лондон).

* * *

Во уметничкиот пат на Милка Ефтимова се откриваат четири периода: 1961-1967 кога е солист на Операта при МНТ во Скопје; 1967-1978, кога е првенка на Операта при СНГ во Љубљана; 1978-1986, кога е првенка на Операта при МНТ – Скопје; по 1986, кога нејзината централна дејност е музичката педагогија, проследена со повеќе значајни настапи и гостувања во операта како и на концертната сцена. Период, кој трае, низ настапите на групни концерти, изложби, промоции и хуманитарни настани – до денес.

Од своето деби во 1961 – до 1991, кога се простува од оперската сцена, Милка Ефтимова реализира триесет оперски улоги (одново своевиден рекорд за македонската интерпретатива). Со нив, низ бројните претстави и гостувања, таа исклучително впечатливо се вткајува во развојот на две оперски куќи: онаа во Скопје и онаа во Љубљана. (За одбележување е дека и кога живее надвор од Македонија, низ различни форми на дејствување интензивно е присутна на македонската музичка сцена). Иако Мил-

ка Ефтимова во многу случаи давала пример за сентенцата дека нема мали и големи улоги, туку само мали и големи реализации (станувајќи, на пример, најдобрата и најпосакуваната од партнерите југословенска **Сузуки** во **Мадам Батерфлај** на **Џакомо Пучини**), во овој текст подетално ќе се осврнеме (некогаш запоставувајќи ја хронологијата) на нејзината реализација на одредени улоги, кои значат голем исчекор напред, како во нејзиниот уметнички профил, така и во творечкиот живот на оперските куќи, за кои биле реализирани. Тоа се наедно и улоги, низ кои таа доживува значајна општојугословенска или интернационална афирмација: **Ацучена** во **Трубадур**, **Еболи** во Дон Карлос и **Урлика** во **Бал под Маски** на **Џузепе Верди**, **Орфеј** во **Орфеј и Евридика** на **К. В. Глук**, **Графицата** во **Пикова дама** на **П. И Чајковски**, **Јела** во **Еквинокциј** на **Марјан Козина**, **Неда** во **Кузман Капидан** на **Трајко Прокопиев**, **Марфа** во **Хованшчина** на **М. П. Мусоргски** и секако улогата, која за многумина е нејзин синоним – **Кармен** во истоимената опера на **Жорж Бизе**.



Кавалерија Рустикана

Еболи

Во периодот 1961–1967 на сцената во Скопје Милка Ефтимова реализира четири премиери и една премиера – обнова. Клучни за нејзиниот развој (освен веќе споменатата улога на Ацучена) се покажуваат улогите на **Еболи** и **Орфеј**.

Улогата на Еболи во **Вердиевиот Дон Карлос** при неговата премиера на скопската сцена (30.03.1963) Милка Ефтимова ја подготвува како дублер. Но заради ненадејна болест на солистката, таа во последен момент – буквално од публиката – е повикана да настапи на премиерата (случај, извонредно редок во историјата на оперската сцена). Тогаш доаѓа до израз беспрекорноста на професионалната подготовка, која останува нејзино своевидно кредо во текот на целиот живот: Милка Ефтимова, покажувајќи завидна кондиција и сценска концентрација, креира лик, кој ја обележува оваа претстава. За улогата рецензентот *Владо Чучков* во *Нова Македонија* (07.04.1963) ќе каже: *Сета расположена од интензивниот артистички порив, не штедејќи го својот прекрасен пејачки орган, сета во вистински креативни состојби, таа ја исполни својата солистичка партија со огромна сценска и пејачка одговорност.*

Овој непредвиден настап во една од најтешките мецосопрански партии, всушност, им дава на знаење на македонските музички кругови дека Операта добила солист со вонсериски формат.

Орфеј и Евридика од **Кристоф Вилибалд Глук** во режија на Васил Ќортошев и под диригентската палка на тогаш младиот диригент Фимчо Муратовски се подготвува за скопската сцена со посебни амбиции. Работат две комплетно различни постави – т. е. се планираат две рамностојни премиери (април 1962). Во подготовка на ова, за младата солистка прво големо дело од претклasичниот репертоар, таа ги бара советите и соработува интензивно (според сопствениот исказ) со завиден број од постарите и поискусни колеги: Данка Фирфова, Павлина Апостолова, Зина Креља, Васка Бицова... Особено е интензивна работата со диригентот Муратовски (нивните заеднички соработки со бројни креативни резултати ќе продолжат и во следните пет децении). Се добива претстава, која до денес има квалификатив на една од најцелосните реализации на скопската опера. Овој **Орфеј** е и првата премиерна улога, која Милка Ефтимова ја реализира и како првенка на Операта во Љубљана (09.11.1967). За нејзиното љубљанско оперско деби во рецензија е искажана позитивна оценка: *Милка Ефтимова, освен прекрасно обоениот глас, поседува и култура на фразирањето и чувство за стил* (*Дневник*, ноември 1967)... *Со својот богат и волуминозен алт Ефтимова го облагородува Орфеј* (*Дело,* ноември 1967). Значењето на **Глуковиот Орфеј** најдобро се гледа низ фактот дека Милка Ефтимова во следните три децении низ бројни концертни изведби на оперски и ораторијални дела, како и кантати од Хендл, Бах, Вивалди, Перголези, Качини, Букстехуде, Шиц, Монтеверди... ќе стане еден од најценетите исполнители на претклasиката на просторите на поранешна Југославија. Како таква, меѓу другото, за РТВ Сараево ќе реализира со врвна југословенска солистичка екипа и диригентот Јулио Мариќ комплетна снимка на **Орфеј** (октомври 1973).

Орфеј

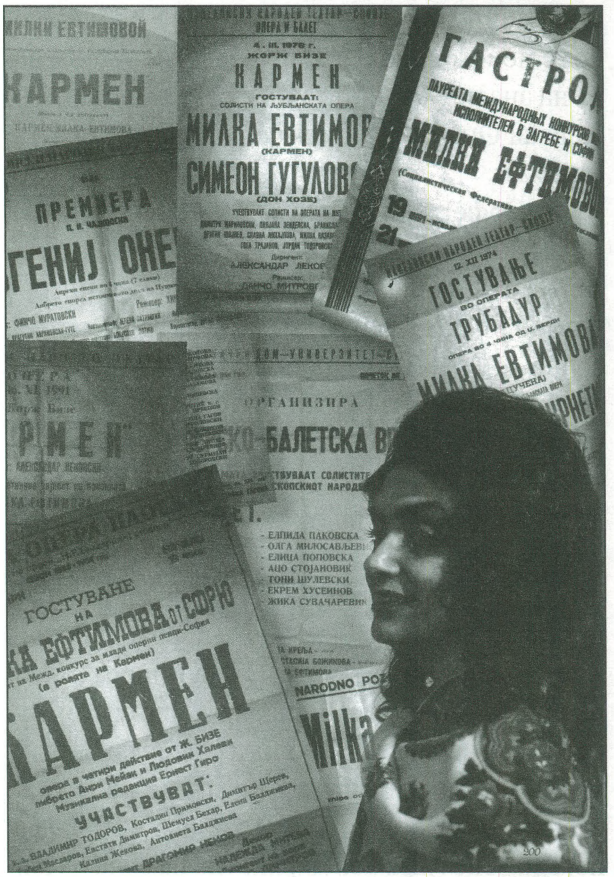
Како Јела во Еквинокциј

Љубљанската опера во шеесеттите и седумдесттите живее со интензивен, полнокрвен живот. Бројни се гостувањата на странски уметници и диригенти, уште побројни гостувањата на овој ансамбл, пред сè во Италија и Австрија, но исто така во Германија, Франција, Чешка. Во еден непрекинат работен интензитет, солистите реализираат најмалку четириесет настапи годишно. Во овој дух, Милка Ефтимова во своите единаесет љубљански години ќе оствари 28 премиерни за оваа сцена улоги, од кои 5 се во праизведби на дела од словенечки

автори, две во праизведби за просторот на поранешна Југославија (**Катја Кабанова** од **Л. Јаначек** и **Хованшчина** на **Модест Мусоргски**), а останатите рамностојно им припаѓаат на дела од италијанската, француската и руската опера – т.н. железен репертоар на секоја оперска куќа. Јасно е дека градењето на врвното реноме, кое Ефтимова дефинитивно го постигнува во словенечкиот музички живот бара исклучителни професионални заложби и умеења, но и извонредна способност за сценска трансформација и артизам.

Во смисла на последното, за Милка Ефтимова е особено значајна реализацијата на **Грофицата** во **Пиковата дама** на **Петар Илич Чајковски** (премиера 05.01.1970). Претставата целосно не доживува успех и пофалби. Но рецензентот на *Дело*, *Приможе Курет* одбележува: *Од сите (негативни) констатации исклучок е втората слика со извонредната креација на Милка Ефтимова како Грофицата* (06.02.1970). Иако не постигнува успех на домашната сцена, љубљанската **Пикова дама** предизвикува голем интерес на гостувањата во Австрија (Клагенфурт) и Италија (Милано и Парма). И, одново восхит за Ефтимова. *Кертнер Тагесцајтунг* пишува: *Милка Ефтимова овој лик го прикажува со извонредна маска, впечатлива мимика и младешки свеж глас... Кронака ди Рецо* исто се огласува: *Мистичниот лик на **Грофицата** во **Пиковата дама** на **Петар Илич Чајковски**, Ефтимова го оживеа извонредно, и како артист и како пејач...* (07.06.1971)

Уште едно дело од руската класика, поставено на љубљанска сцена, ги разбранува духовите на поранешната југословенска музичка јавност, но и на дел од Европа: тоа е **Хованшчина** на **Модест Мусоргски**, чие прикажување во повеќе оперски театри е прогласено за настан на годината во Италија. Премиерата на оваа претстава, диригирана од Бого Лесковиц и режирана од Хинко Лесковшек, се одржа на 07.02.1971. Освен вонредната солистичка екипа, во потрага по спојот на традицијата и модерното, во неа се покажани и очигледни амбиции за секој сценско-ликовен детаљ. Резултатот е забележителен. Бројот на одгласите во печатот, како и самите наслови, јасно говорат за тоа: *Дневник: **Хованшчина, дело со високи барања***; *Унита, Рим: **Хованшчина во својата вистинска мера**; Кориере де ла сера, Рим: **Сосем руска Хованшчина**; Цорнале ди Брешчија: **Русија во една исклучителна сценско-музичка реализација**...* За улогата на **Марфа** – една од најмногуслојните сценско-музички ликови, креирани од Милка Ефтимова, современиците кажуваат: ***Дело:** ...вистински интересна креација на Ефтимова, низ сакрално елегичното пеење...*; ***Кориере де ла сера**: Вистинско откритие се солистите... Милка Ефтимова во улогата на Марфа е сјајна **Ресто ди Карлино**: Милка Ефтимова ја донесе својата Марфа со извонредно акцентирана мелодичност...* За жал, и покрај повеќе претставувања на поранешната југословенска сцена, оваа и ваквата **Хованшчина** никогаш не е слушната во Скопје, и покрај тоа што во неа настапуваат двајца македонски солисти: Милка Ефтимова и Георги Божиков, како гостин на љубљанската опера...



Милка Ефтимова негува посебен култ кон домашното творештво. Тоа го докажува низ

бројните изведби на дела од македонски и тогашни југословенски автори: Славенски, Остерц, Шкеријанц, Козина, Кочко, Гајдов, Скаловски, Прокопиев, Николовски, Ивановски, Прошев, Зографски, Стојков, Аврамовски, Манчев – всушност, нема дело, создадено за низок глас од македонски композитор во дваесеттиот век, кое не е изведено од Милка Ефтимова... Во оваа редица посебно место заземаат партиите во опери од домашни автори, во кои Ефтимова остварува антологиски креации. На македонската сцена останува особено забележана улогата на мајката **Неда**, еден од носечките ликови во операта **Кузман Капидан** на **Трајко Прокопиев. Кузман Капидан** со бројни изведби на скопската сцена и гостувања низ цела Македонија станува едно од вистински популарните дела во продукција на Операта при МНТ (премиерна обнова на 11.10.1984, диригент Томислав Шопов, режисер Данчо Митровски).

Реализацијата на ликот на една друга славјанска мајка ѝ донесува многу комплименти и на матичната и на меѓународната сцена. Тоа е

Јела во операта **Еквинокциј** на **Марјан Козина** (премиера-праизведба на СНГ 04.11.1976, диригент Цирил Цветко, режисер Франце Јамник). Ова дело, реализирано по повод стогодишнината на појавата на првата словенечка опера, предизвикува завиден интерес во тогашната југословенска музичка јавност, наедно е целосно снимено за РТВ Љубљана. Музичко-сценската креација на лик на приморска жена, која од тивка мајка, полна со смирена богобојазливост, прераснува во вистински бескомпромисен осветник – во името на својот син, ги предизвикува следните одзиви за Ефтимова: *Приморски дневник* (13.02.1977): *Помеѓу солиститe ја поставуваме на прво место Милка Ефтимова во улоѓата на мајка Јела, заради нејзината ѓолема пеачка култура и доживеана ѓлума*. При гостувањето на познатиот фестивал во Братислава, се огласува *Братиславски вечерник*: *Ја одбележуваме Милка Ефтимова, солист со мек ѓлас способен за боење и со боѓата скала на изразни ѓрадации* (12.10 1977, пренесено од љубљанско *Дело,* под наслов *Братислава аплаудира*).

Милка Ефтимова се враќа во Скопје во 1978, прифаќајќи ја идејата на Георги Божиков дека во новата зграда на МНТ тие се генерацијата, која треба да го изгради „Македонскиот Метрополитен“. Во споредба со Љубљана состојбите во македонската опера и во културата севкупно се далеку помалку организирани. Проблемите и недостатоците се секојдневни, а работното темпо значително поскромно. Па, сепак, враќањето на Ефтимова како првенка на сцената на Операта при МНТ одбележува изразита позитива. Се обновуваат претставите на **Трубадур, Кармен, Кавалерија Рустикана**..., се обликуваат премиерите на **Разделба, Фигаровата свадба, Бал под маски**... Реализирајќи петнаесетина претстави годишно, Ефтимова е всушност носител на половина од тогашниот репертоар и сценска презентација на Операта при МНТ...

Во овој опус ја издвојуваме реализацијата на едно дело од железниот репертоар, со кое во 1984 се отвораат **Мајските оперски вечери** и кое сè уште живее на скопската сцена: **Бал под**

Кармен

маски на **Цузепе Верди** (премиера 09.05.1984, режисер Васил Ќортошев, диригент Ангел Шурев). Во рецензијата од 12.05. 1984 за *Нова Македонија*, под наслов ***Одличен колективен резултат,*** рецензентот *Ратка Димитрова,* меѓу другото кажува: *Како едно од најкомплетните остварувања на вечерта, беше старата гатачка (Урлика) на Милка Ефтимова... која како уметник се наоѓа во зенитот на своите најзрели остварувања. Богатите гласовни можности, студиозно изработените нијанси, малите, но важни изразни варирања, како и психолошката карактеризација на нејзината гатачка, донесени со вкус и чувство за стил, дадоа вонредно убав лик...*

Во оперскиот опус на Милка Ефтимова се разоткрива една улога, чија креација ја надградува и живее во текот на целиот живот: тоа е **Кармен**, од истоимената опера на **Жорж Бизе**. Улога, која ѝ носи аплаузи како на повеќе тогашни југословенски сцени, така и на сцените во Софија, Пловдив, Улан-Уде, Ташкент, Прага... Ефтимова за првпат ја отвора партитурата на Бизе, проучувајќи ја својата Кармен уште во студентските години. На повеќе концерти таа ја пее прочуената Хабанера. Можеби пресудна е сугестијата на еден од маговите на оперската уметност, диригентот Ловро Матачиќ, кој со младата апсолвентка – солистка на Хорот на Словенечката филхармонија, разработува одредени делници од ова дело, топло препорачувајќи му го за понатамошни настапи на младиот уметник – соодветно на гласовните можности и сензибилитетот кој тој го видува во Ефтимова. Таа за првпат ја подготвува улогата во целост по враќањето од Рим, во 1965, за отворањето на зградата на новиот монтажен театар во Скопје. Премиерата е одржана на 05.06.1965 (режисер Васил Ќортошев, диригент Ванчо Чавдарски). Во овој случај Милка Ефтимова е укорена од рецензентот *Владо Чучков* за одредени квалитети, кои понатаму всушност ќе ја градат блескавоста на нејзината Кармен: *претерана сензибилност и темперамент* (еве сепак, случај на затајување на инстинктот на нашето легендарно рецензентско перо...)

Но можеби токму оваа рецензија ја поттикнува Ефтимова на своевидно професионално преиспитување: пред својата љубљанска премиера на **Кармен**, таа работи интензивно со прочуена Кармен од една друга генерација: загрепската првенка Марјана Радев. Истовремено, го проверува секој детаљ од кореографијата со еминентни балетски стручњаци... Резултатот е фасцинантен: на сцената оживува лик кој музички и артистички станува еталон за многу уметници и идни генерации. Премиерата на СНГ Љубљана е одржана на 20.05.1968 (режисер Хинко Лесковшек, диригент Бого Лесковиц). Непосредно потоа љубљански *Дневник* под наслов ***Победоносната Кармен*** одбележува: *Оваа Кармен значеше пред сè победа и слава за Ефтимова. Гласовно и технички одлична, таа на сценатa вистински ја доживуваше својата Кармен,* Во текот на следната година, таа гостува со оваа улога (како и со.Ацучена) во поранешна СССР (Узбекистан и Бурјатија) Еве дел од одгласите*: Гостувањата на југословенската уметничка станаа радосен настан во бурјатската престолнина... Таа (во*

Кармен) ја воодушеви публиката со својот силен, чист и подвижен глас и со природната, полнокрвна и темпераментна игра... Се чини дека богатството на нејзиниот глас е непроценливо...

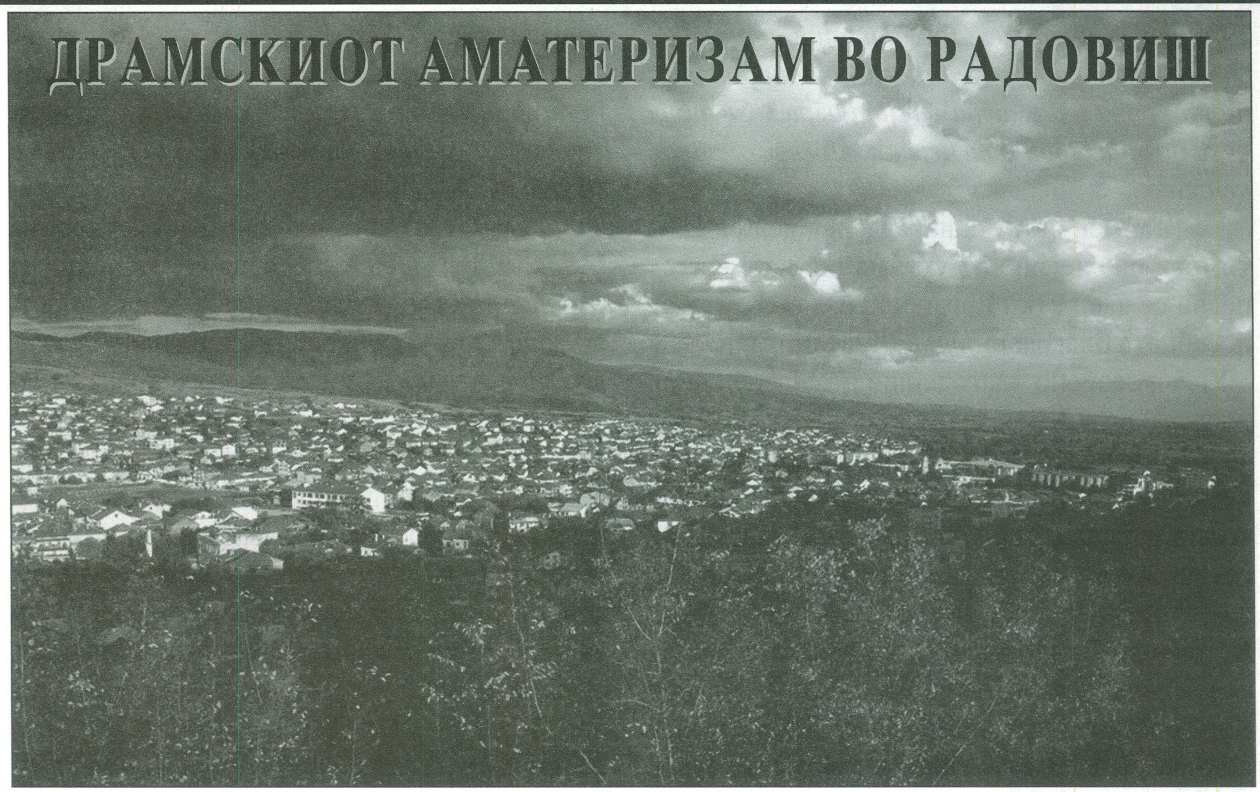
Кармен станува неразделен дел од Ефтимова низ нејзиниот уметнички пат. Интересни се две ретки признанија за оваа улога: посебната благодарница на Театарот во Улан – Уде, а особено благодарницата на основното училиште **Јаков Јакопич** од Љубљана, доделена заради создвањето на блискост со младиот слушател... Во бројните реализации на тогаш матичната Љубљанска сцена, како и на гостувањата, произлезени од секојдневниот живот на оваа куќа, Милка Ефтимова ја пее **Кармен** во Скопје во 1973, на *Мајските оперски вечери*. По тој повод рецензентот *Ристо Аврамовски*, во весникот *Нова Македонија*, под наслов **Ансамбл со високи уметнички вредности** (се однесува за СНГ) кажува: *Несомнено, големо задоволство причини настапот на Милка Ефтимова... Соживувајќи се со улогата, како во вокална така и во актерска игра, Ефтимова даде вистинска креација, што бездруго е и одлика на оваа певица...* Кармен е и првата улога која таа ја пее по враќањето во Скопје, на Мајските оперски вечери 1978. И одново восхит на рецензентот: *Милка Ефтимова во ликот на таа страсна Кармен беше она, што само може да се поса-ка на сценатa. Располагајќи и манипулирајќи со вонредно здравиот, голем и кадифест глас, пријатната сценичност и жестокиот темперамент, естрадноста и вонреднатa музикалност беа елементите, со кои таа покажа дека е расен уметник...* (Милан Фирфов во *Нова Македонија*) Ефтимова, како првенка на Операта при МНТ со својата Кармен гостува повеќе пати во Софија, Пловдив и Сараево, повторно во Узбекистан. Таа остварува и едно гостување, засега единствено во историјата на македонската оперска интерпретатива: со голем успех ја пее Кармен на сцената на Сметановиот театар во Прага...

И сепак – да не го заборавиме она најважното: Страста и точноста на Сегидиљата и Хабанерата... дефетизмот на аријата на гатање со карти... смртта, кога сама ја наоѓа острицата на ножот-сцени и музика, кои остануваат во трајното паметење на македонската публика и македонската сцена...

Секој сегмент од вокалната уметност на Милка Ефтимова е достатна инспирација за одделен приказ, независно темата е концертно-солистичката дејност, ораторијалниот опус, гостувањата во Деновите на македонска култура во повеќе земји, педагошката дејност – е достатна инспирација за одделен приказ и анализа. Прегледот, претежно посветен на нејзината оперска активa, го завршуваме со дел од текст на диригентот Фимчо Муратовски. Овој текст е читан на промоцијата на нејзината прва самостојна плоча, пред почетокот на претставата со која се простува од оперската сцена (16.11.1991). Се разбира, тоа е **Кармен** од **Жорж Бизе**...) ...*Високопрофесионалниот однос во исполнувањето на своите уметнички задачи, совеста и одговорноста кон преземените работни обврски, самодисциплината, која неретко се граничи со аскетизам, целосното подредување на личниот и приватен живот на поставените уметнички цели на Милка Ефтимова ѝ овозможија докрај да ги оствари своите младешки соништа и идеали. Таа е упорна и бескомпромисна да допре до најдлабоките и скриени тајни на вокалната уметност, без разлика дали се работи за оперската или за концертната сцена... За Милка Ефтимова нема мали и големи улоги, таа подеднакво активно, искрено и ангажирано ја вградува својата богата емоционалност во ликовите на херoите што ги толкува на сценатa, патејќи и радувајќи се со нив, поистуветувајќи се со нивната среќна или трагична судбина. Затоа нејзините ликови секогаш се живи и праведни и лесно и брзо го наоѓаат патот до срцата на слушателите и гледачите. Таа моќ на трансформација, на идентификување со ликот што го толкува на сценатa е одлика на големите уметници...*

Скопје, 25.10.2009

ДРАМСКИОТ АМАТЕРИЗАМ ВО РАДОВИШ



Првите организирани форми на драмска активност во Радовиш се јавуваат во дваесеттите години на дваесеттиот век.

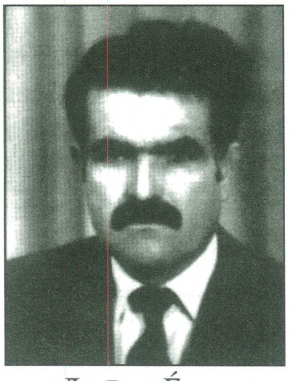
Во рамките на спортското друштво, формирано во 1922 година (првин под името „Готен“, потоа од властите преименувано во „Шумадија“, па реорганизирано и преименувано во „Единство“), била формирана и аматерска драмска група, која, заедно со тамбурашкиот оркестар и пејачката група, ја придружувале фудбалската екипа на гостувањата во Штип и во Струмица и по натпреварите организирале културно-забавна приредба. На ист начин, со возвратни приредби гостувале и друштвата од двата соседна града.

Во 1931 година во Монополот било формирано Оркестарското друштво „Единство“, во кое првин постоел хор, а потоа во рамките на друштвото се оформила и аматерска драмска секција. Друштвото, меѓу другото, подготвувало и драмски претстави.

Театарската драмска група при ова друштво ја прикажало и претставата „Покојник“, и покрај тоа што во тоа време ова дело било забрането за изведување. Во претставата бил вклучен и полицискиот писар Мујовиќ, кој ја играл главната улога – улогата на Покојникот. Ова службено лице намерно било ангажирано, за да може друштвото слободно да организира приредби. Освен во Радовиш, друштвото со театарски – приредби настапувало и во околните градови.

Во 1946 година група ентузијасти го формирале културно-уметничкото друштво „Ацо Караманов“, во чиј состав дејствувале драмска, музичка и пејачка група. Наредната 1947 година е изведена претставата „Варошот гори“, по текст и сценарио на Илија Келкоцев, а во којашто е опфатен настанот за убиството на српскиот владика во куќата на Шатоевци од страна на комитската организација предводена од Стамен војвода и неговиот курир Јованче. Улогите ги толкувале: Коле Бреслиев, Добре Станоев, Ристо Ѓозев, Ристо Ценев, Методи Ѓозев. Инаку, во драмската секција членувале и Кочо Газепов (претседател на друштвото), Димитар Поцев, Боро Камчев, Киро Ристенов, Љупчо Димитриев, Илија Кочев, Перо Соколов, Илија Конзулов, Душко Ковачев, Димитар Келкоцев, Благој Буов, Коце Вантов, Марика Ефтимова, Невенка Ципушева, Невенка Мандаџиева, Павлина Казанџиева, Софка Гуштерова, Невенка

Коста Газепов

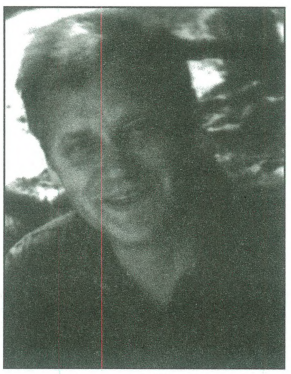


Љупчо Ѓозев

Илија Матпазов

Димитар Келкоцев

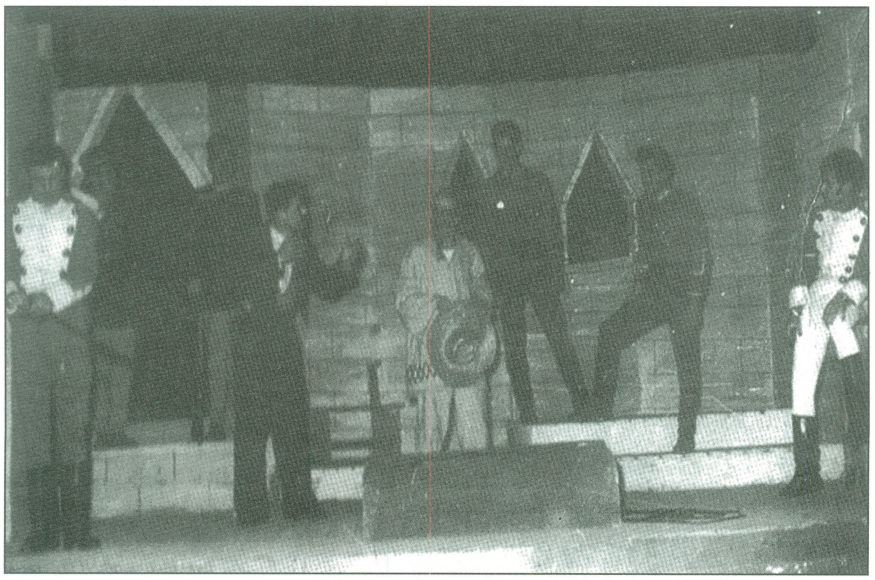
Алексова, Павлина Лефкова, и други. Групата подготвила и извела неколку претстави, меѓу кои „Печалбари“ од Антон Панов, „Чест“ од Васил Иљоски, „Зона Занфирова“ од Бранислав Нушиќ, „Бегалка“ од Васил Иљоски.



Борче Панов

Славчо Атанасов

Поради тоа што друштвото немало соодветни услови за работа, пред сè немањето простор за работа, тоа се пасивизирало, па во 1952 година, со свикување на годишно собрание и со изборот на ново раководство, е направен обид за негово реактивирање. Набргу потоа бил обезбеден простор за неговата работа – во подрумот на единственото основно училиште. Заради обезбедување гардероба, друштвото за помош се обратило до Брегалничката митрополија во Штип, од која е добиено поголемо количество гардероба за претставите. Во тој момент, ова е најопремено аматерско драмско друштво во Источна Македонија со гардероба за актерите. Во недостиг на соодветна литература, текстовите според кои се подготвувале претставите, биле умножувани во Собранието на Општината. Во тој период биле подготвени и претставите „Монсерат“, Покондирена тиква“, „Карловата тетка“, „Чорбаџи Теодос“, „Два наредника“, „Дневникот на Ана Франк“, „Шарена топка“, „Младоста пред суд“, „Аналфабета“, „Ревизор“, „Фамилија Бло“, „Народен пратеник“, „Печалбари“, „Парите се отепувачка“, „Обичен човек“, „Сомнително лице“, „Хајди“.



Од пиесата „Монсерат“

Секоја година друштвото гостувало во поблиските градови, а драмската група настапувала и на смотрите во Штип, и тоа секогаш со успех. Во 1958 година со претставата „Два наредника“ групата ја освоила првата наградата на републичките смотри во Битола. Како најдобра драмска група во Источна Македонија во 1959 година, било одредено драмската група да

настапи на Републичкиот фестивал на драмски аматерски групи во Битола.

Како што стои во летописите за Радовиш, во тоа време посебна заслуга за успесите на драмската секција имаат артистите: Васка Трајанова, Марија Кулушиќ, Верка Беќарова, Радмила Јармазова, Димитар Келкоцев, Душко Ковачев, Благој и Славчо Буови, Добре Георгиев, Димитар и Илија Матрапазови, Илија Симеонов, Никола Камчев, Александар Андреев, Димитар Поцев, Драган Велков, Сотир Талевски, Ибраим Капетанов, Славчо Пандев, Ацо Гогов, Митко Вергов, Боро Камчев, Јован Карадачки и други.

Поради успесите што континуирано ги постигнувала десетина години, драмската секција при КУД „Ацо Караманов" била одредена да ја претставува Македонија на Југословенскиот аматерски фестивал во Хвар, Хрватска, во 1963 година. И покрај финансиските проблеми и состојбите со земјотресот во Скопје (групата требало да патува на 29 јули, три дена по земјотресот) групата успеала да отпатува и успешно да настапи со претставата „Обичен човек", работена по текст на Б. Нушиќ.

Иако како најдобар аматерски состав во Македонија учествува на сејугословенските драмски смотри, драмската секција при КУД „Ацо Караманов", по враќањето од Хвар се пасивизирала и со тоа завршува еднодеценискиот сјаен период на драмскиот аматеризам во Радовиш.

Во 1963 година, на иницијатива на младинската организација при МЗ „Илија Алексов", Раклиш, била формирана драмска група, раководена од Благој Коцев. Таа ја поставила едночинката на Чехов „Мечка", која ја режирале Здравко Тумбовски и Димитар Келкоцев, а во која играле Вера Коцева, Милка Рисова и Благој Коцев. Едночинката била изведена и во Подареш, Ораовица, Радовиш и во други места, но по двегодишна работа, поради заминување на студии на актерите, групата се расформирала.

Сепак, драмскиот аматеризам најмногу е поврзан со дејствувањето на КУД „Ацо Караманов", подоцна повремено во рамките на дејноста на друштвото се поставуваат пиеси и повремено има успешни постановки, како што е случајот и со „Вејка на ветерот" од Коле Чашуле. Но ова културно-уметничко друштво згаснува во 1999 година.

Во последните неколку децени меѓу најактивните аниматори и креатори на драмскиот аматеризам во Радовиш е Славчо Атанасов, професор и долгогодишен претседател на Културно-просветната заедница на Радовиш.

„Шарена топка"

„Фамилија Бло"

Гостување на драмската група на Хвар на Југословенскиот аматерски фестивал

- За сите претстави, вели Атанасов, кои ги работев на чисто аматерска основа и скоро секогаш со ученици на кои им предавав, водев сметка избраните текстови да бидат во комуникација со возраста на учениците. Мојот ангажман се состоеше во избор на текстот и негова целосна сценска реализација, како сценарист и режисер. Колку во тоа сум успеал во мојот работен век – над 35 години – не знам. Само се сеќавам дека сите претстави предизвикуваа широк интерес кај поширокатa театарска јавност, која секогаш ја полнеше салата на Центарот за култура „Ацо Караманов".

Меѓу претставите кои ги поставил на сцена се:

„Хај – фај" и „Диво месо" од Горан Стефановски, „Народен пратеник" од Бранислав Нушиќ, „Едмонд" од Дејвид Мемет (и како ТВ-драма во копродукција со ТВ Кобра – локална телевизија од Радовиш), „Матуранти" од Методија Манев, како и сценската адаптација на „Сердарот" од Григор Прличев, заедно со ученичката Билјана Стамова, монодрамски

„Мечка"

текст за Велика од романот „Пиреј" на Петре М. Андреевски, „Петто календарско време" по стиховите на Ацо Караманов, како поетско-драмски рецитал, а сега во скратена верзија, а по повод на 30 години работење на рудникот „Бучим" го подготвува „Во каменоломот" од Кочо Рацин. Некои од претставите ги подготвува и во соработка со поетот Борче Панов (кој се појавува и како драмски автор), а по повод одржувањето на Карамановите поетски средби, скоро секогаш подготвуваат и адаптиран поетско-драматизиран текст.

Проф. д-р Снежана Филиповска

УМЕТНОСТ СО БОГАТА ТРАДИЦИЈА ВО МАКЕДОНИЈА

Професионалниот балетски театар во Македонија се појавува по Втората светска војна во 1948/49 година. Интернационална по својата природа, оваа уметност возникнува на крстопатот на старото и новото, цврсто потпирајќи се на корените на нашето богато народно кореографско творештво. Таа е најмлада сценска уметност која опстојува во ѕидовите на македонскиот театар повеќе од 60 години.

Танцовата уметност е нераскинлив дел од културата и битот на секој народ и како таква таа е огледало на неговиот дух и свест. Балетската уметност, создадена на основа на многувековните танцови човечки вредности, на специфичен начин се изразува кај секој народ. Разноликоста кај националните танцови култури е богатство во заемното разбирање меѓу народите. Преку балетските сценски форми, во кои не постои јазичната бариера, се достигнува врвот во танцовата кореографија. Предноста на балетскиот театар е во тоа што тој е лесно прифатлив и разбирлив и за оние народи во кои овој жанр на танцова изразност подоцна се појавува во нивните национални култури.

Појавата на балетот како нов театарски жанр кој дотогаш не постоел во Македонија преставува квалитативен скок што се однесува до играчката традиција на нашиот народ. Кореографијата како главен двигател во синтетичката природа на балетскиот театар ги обединува разните уметности драмата, музиката, ликовната уметност. Таа, овие уметности ги подигнува со една восхитувачка сила на воздејство кај гледачите. Занесот и посветеноста кон новата уметност во времето кога се појавува и се одвива специфичниот развиток на македонскиот балет на сцената на Македонскиот народен театар заслужува посебен респект.

Во секое уметничко дело, гранка, заложен е уметнички процес во кои се гледаат две црти: црта на преносливост поврзана со минатото и црта на творечко новаторство во која се отсликува сегашноста. Уметничкото творештво не може да се замисли надвор од традицијата, надвор од обопштувањето на наталожената практика, надвор од искористувањето на високите дострели достигнати пред тоа во таа област. Оваа проблема на преносливост и новаторство на специфичен начин се однесува кон балетската уметност во Македонија. Таа со векови е одделена од културните достигнувања во Европа. Македонските театарски дејци, фокусирајќи ги стремежите на многуте генерации кон исконското верување во својот театар, ретроспективно ги усвојуваат европските достигнувања во оваа уметност.

Со изведба на сложени музичко-сценски дела се започнува во 1947 година. На репертоарот на Операта во сезоната 1948/49 година се предвидуваат опери во кои има добар дел и балетска музика. Управата на театарот за таа цел организира двомесечен подготвителен балетски курс со преку 50 курсисти. Истовремено се ангажираат 5 балерини и 5 балетски играчи од Белград. Тие првпат се појавуваат и танцуваат на сцената на Македонскиот народен театар во операта „Травијата“ од Верди, на 29 ноември 1948 година. Кореографијата во оваа опера ја поставува основоположникот на македонскиот балет Ѓорѓи Македонски. Балетот како новина е одушевено примен од публиката. Истата кореографија живее во неизменет вид до ден-денес на нашата сцена. Тоа претставува вистински подарок во остварувањето и

утврдувањето на традицијата на балетската уметност во Македонија.

Нешто подоцна, на 27 јануари 1949 година, одржана е и првата премиера на балетот „Валпургиска ноќ“ од Шарл Гуно како самостојна претстава. Круна на самиот почеток на развитокот на балетската уметност кај нас е целовечерната претстава „Бахчисарајска фонтана“ од Б. Асафјев, изведена на 30 декември 1949 година. Главните улоги ги одигра потврдените балетски уметници Анализе Асман во улогата на Зарема, Ѓорѓи Македонски во двете машки улоги, а во насловната улога на Марија настапи младата ученичка од нашето балетско училиште Натка Пенушлиска.

Насоките на развојот во почетниот период, познавајќи ја сложеноста во усвојувањето на професионалните закони во балетот, се од првостепено значење. Основоположникот на македонскиот балет Георги Македонски и балетските дејци од првиот период на работа со балетот, се најзаслужни за правилната насока во развојот на балетската уметност во Македонија. Тие како врвни стручњаци знаеја дека основа на вистинскиот професионализам во балетската уметност е совладувањето на уметноста на класичниот танец. Застапеноста и значајното место што го заземаат делата од класичното наследство во првиот период на растеж, претставува навлегување во традиционалните знаења на балетската уметност со усвојување на класичната система, но едновремено усовршувајќи го преку класиката своето балетско мајсторство, балетскиот колектив ја создава самобитната македонска професионална балетска култура.

Преку поставените балети од светската класична ризница на сцената на Македонскиот народен театар во еден краток временски период од десетина години се наследуваат и продолжуваат најдобрите уметнички традиции од минатото, опитот на светската култура. Меѓу застапените балети во репертоарот се и балетите: „Копелија“, поставен на нашата сцена во 1954 година, „Заспаната убавица“ – 1955 година, „Жизела“ – 1956 година, „Лебедово езеро“ и „Силфиди“ – 1957 година.

За балетската уметност во Македонија класичниот танец е една од основите на творечкиот растеж на оваа уметност. Со периодични паѓања и издигнувања, сепак со класиката се оцртува таа развојна линија која го карактеризира лицето на македонскиот национален балетски колектив. Во 60-годишниот период богатата ризница на светското класично наследство е најцврстата основа во развитокот на оваа уметност кај нас.

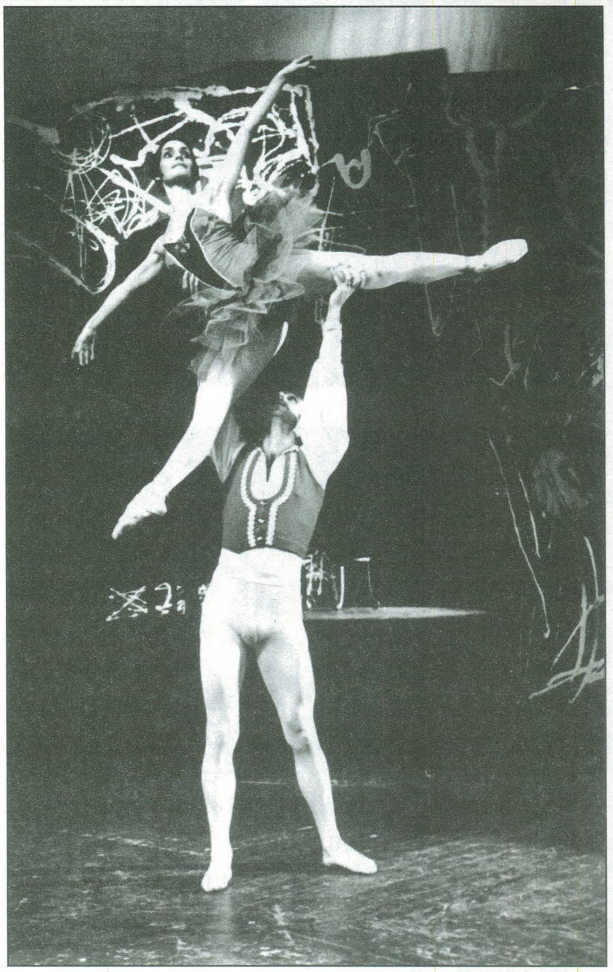
Балетскиот репертоар е огледало на секоја балетска трупа, тој е мерило за одржување на формата на ансамблот. Важно е да се нагласи дека во креирањето на репертоарната политика во секој театар, а пред сè во националните театари, како што е денеска Македонската Опера и Балет треба едновремено да се внимава и да се решаваат две задачи: првата е да се најдат нови форми во балетскиот перформанс кој кореспондира со новата содржина и второ, важноста да се задржи традицијата на класичниот балет а во исто време да се биде подготвен на одговор на потребите на новиот современ балетски театар. Токму преку зафаќањето со овие творечки задачи се гледаат карактеристиките и тенденциите во развојот на македонскиот балет.

Младоста на балетската уметност кај нас којашто без поголеми традиции не можеше да се потпре на сопствен стручен кадар ни дозволува да кажеме дека решавањето на тековните барања, пред сè репертоарски и кадровски, во македонскиот балет оди со осцилации. Тоа е неминовен процес кој и ден-денес продолжува и преку кој се отсликува историјата на македонскиот балет.

Цврстата определба кон класиката е многу важна во развитокот на балетската уметност во Македонија. Таа карактеристика е правилна и е присутна и во историските развитоци на големите светски балетски театри. Покрај „Копелија“, „Заспаната убавица“, „Жизела“, „Лебедово езеро“, „Силфиди“, поставени се и следните балети: „Балетска импресија“, „Танц на кадетите“, „Дон Кихот“, „Рајмонда“, „Есмералда“, третиот чин-сцената на сенките од балетот „Бајадерка“, „Шехерезада“, „Ромео и Јулија“, „Легенда за љубовта“, „Корсар“, „Силфида“, „Ѓаволеста девојка“, „Класична симфонија“, „Штраусијада“, „Симфонија Бизе“, „Оревокршачка“ и други. Во сите нив во основа лежи класичната танцова система.

Во нашиот театар има и други тенденции на естетско изразување пред се во националните и модерни балети. Самобитниот растеж на националниот кореографски театар невозможно е да се замисли без национални балетски дела. Во нив богатото фолклорно наследство се искористува за негово обработување и трансформирање во новите форми на театарска уметност. Притоа традициите од европската култура во балетската уметност се соединуваат со елементите од националниот фолклор.

Првиот национален балет „Македонска повест“ на композиторот Г. Смокварски е поставен во 1953 година во кореографија на Д. Парлиќ. Во овој балет првпат се користи македонскиот фолклор во кореографијата и благодарение на тоа се појавуваат нови средства на танцова изразеност, специфични само за нашите автори. И другите национални балети, како што се „Охридска легенда“, „Лабин и Дојрана“, едночинките „Одблесок“, „Танчарка“, „Елан“, „Возови“, „Херојска симфонија“, „Поема“, балетот „Созвездието на Блаже Коневски“, придо-

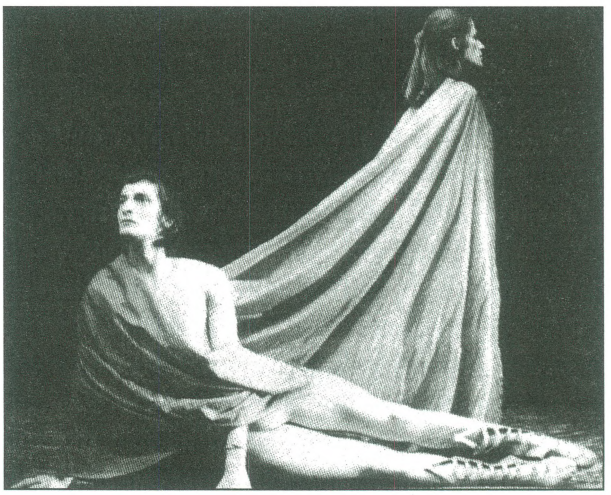


несоа за оргиналната национална специфичност на репертоарот на нашата сцена.

Значајно место во историјата на македонскиот балетски театар заземаат луѓето кои се носители на творечкиот процес во балетската уметност. Пред сè, тоа се репетиторите – кореографи, кои несебично ги пренесуваат горе споменатите балети, споделувајќи го своето врвно балетско знаење со младите артисти. Во почетниот период тоа е Георги Македонски, кој е Македонец, но своето класично образование го стекнува во Белград кај познатата руска балерина Елена Полјакова. Потоа следува плодотворната работа на Нина Кирсанова и Александар Доброхотов. Тие двајцата се со руско потекло, но до крајот на својот живот работат на просторите на Социјалистичка Федеративна Република Југославија.

Покрај кореографите, балетските исполнители се важен сегмент во целокупниот процес на развиток на балетската уметност во Македонија. Нивниот придонес е несомнено голем. Во временскиот период од 60 години се одвојуваат неколку поколенија на балетски играчи кои, сообразувајќи се со сите динамични и актуелни стремежи на своето време, успеваат да ги спознаваат неговите барања и да зборуваат на јазикот на современоста.

Првата генерација балетски исполнители, основоположници на балетската уметност во Македонија се вљубеници во играта, ентузијасти со фанатичен однос спрема работата. Тие се калат преку тешката исцрпувачка работа, а само младоста и жилавоста им е сојузник. Меѓу солистите секако дека треба да се истакнат имињата на: примабалерината Натка Пенушлиска-Митровска со импресивно обликуваната танцова кариера, примабалерината Елпида Паковска со необикновената танцова дарба. Таа, заедно со првенецот Јован Пашти, е пионер на македонската балетска уметност на новиот телевизиски медиум. Потоа следуваат имињата на Елица Поповска, Олга Милосавлева, Вера Бранѓолица, Смилка Силјанова-Георгиевска, Магдалена Јанева, Јанка Атанасова, Емилија Ципунова, Оља Дорошева, Тони Шулевски, Александар Стојановиќ, Жика Сувачаревиќ.



Драгоцено богатство за идните генерации претставува заложбата на првите дејци основоположници на балетската уметност во афирмирањето на балетската уметност во Македонија и надвор од неа и создавањето на балетската традиција.

Најчесто ризницата од класичното наследство во Македонскиот народен театар се пренесува од гости кореографи. Соработката со специјалисти од другите земји треба и понатаму да продолжи што само ја потврдува интернационалноста на балетската уметност и потребата за меѓусебно комуницирање. Видни имиња на светски познати кореографи, како што се: Димитрие Парлиќ, Пиа и Пино Млакар, Мирослав Кура, Јурај Мјачин, Драгутин Болдин, Витолд Борковски, Јитка Ивеља, Вера Костиќ, Анатолиј Шикера, Елеонора Стебњак, Екатерина Аксјонова, Дмитриј Брјанцев, Михаил Крапивин, Сурмејан Хазарос, Виктор Јеруменко, соработуваат со македонскиот балет.

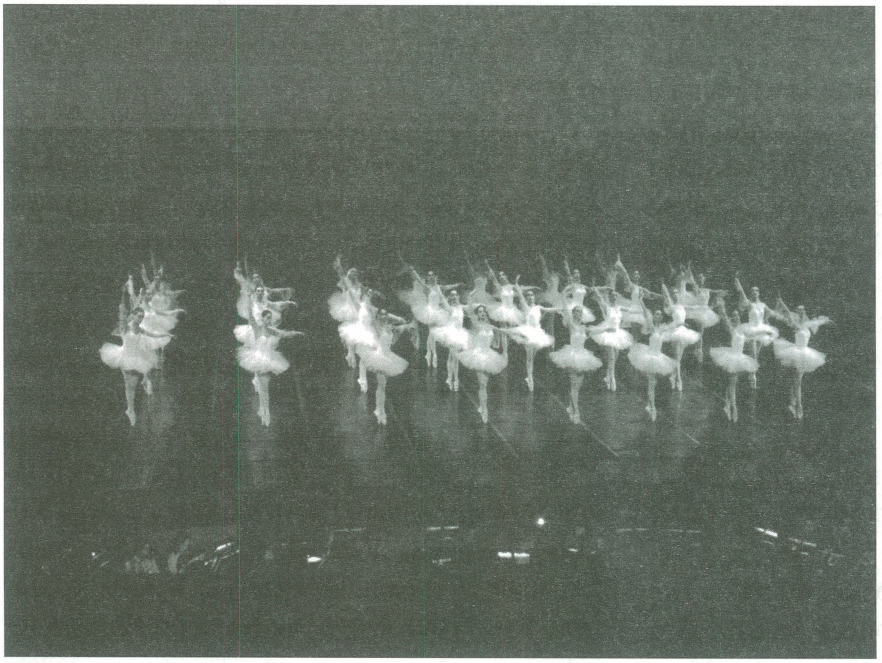
Во разните периоди и кај различните народи кореографската уметност, не само што добива различни форми, туку и непрекинато се усовршува. Се рашируваат нејзините граници во доловувањето на ликовите од животот, таа ги обогатува своите изразни средства, ја усовршува техниката. Јазикот на кореографијата претрпува измени.

Придобивките од класичното балетско наследство му дозволуваат на современиот балетски театар да воплотува безбројна палитра од човечки чувства, а по развиеноста на своите специфични форми и разработката на танцо-

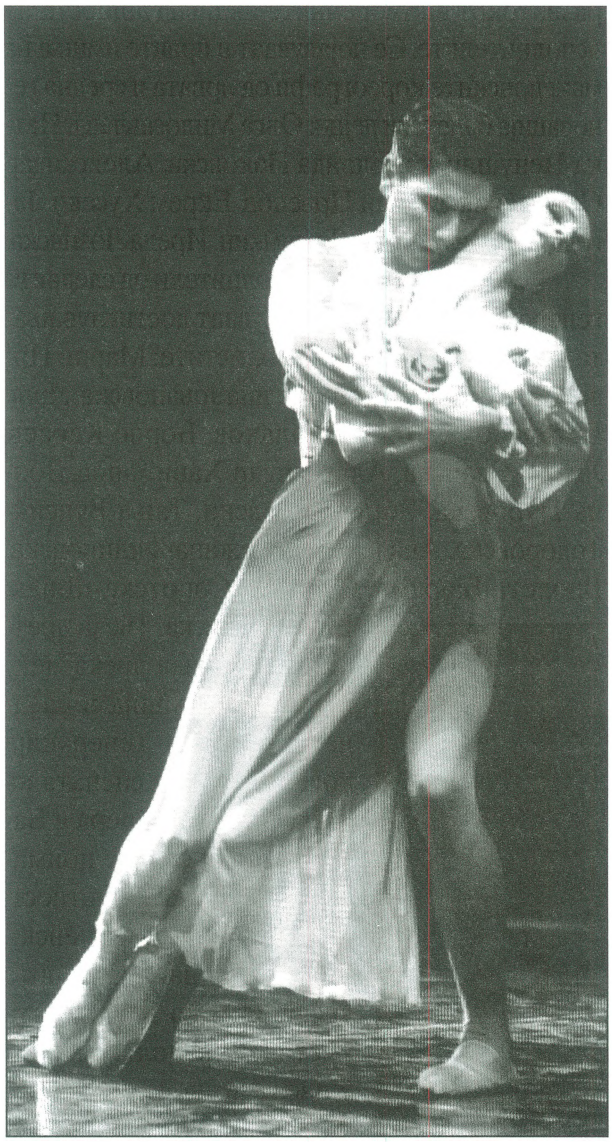
во-пластичниот јазик балетската уметност се наоѓа во иста редица со високите дострели во другите уметности.

Овие карактеристики во развојот на професионалниот балетски театар во Македонија се присутни во работата на следните генерации балетски дејци: педагози, репетитори, кореографи, балетски исполнители. Современите балети сè повеќе го заземаат своето место во репертоарот. Во нив идеите, темите и ликовите земени од современиот живот најчесто се олицетворуваат во кореографиите на македонските балетски исполнители и на помладите наши кореографи. Во овие балети нови димензии добива не само содржината и формата, туку и кореографскиот јазик кој е моќен стимулатор во развитокот на творечките индивидуалности на исполнителите. Се појавуваат и првите имиња на македонските кореографи од првата и средна генерација балетски дејци: Олга Милосавлева, Натка Пенушлиска, Елпида Паковска, Александар Стојановиќ, Марин Црвенов, Екрем Хусеин, Јагода Сленева, Рисима Рисимкин, Ирена Лозинска.

Меѓу балетските исполнители од следните генерации кои ги продолжуваат достигнувањата видно место заземаат солистите: Марин Црвенов, Екрем Хусеин, Ѓурѓица Јовановска, Лиле Баталакова, Тони Баталаков, Борис Караев, Јагода Сланева, Александар Хаџиманов, Зоица Пуровска, Зоран Велевски, Тања Вуисиќ-Тодоровска, Ана Савиќ, Снежана Филиповска, Виолета Бајрами, Снежана Сопотска-Шијак, Ели Спасовска. Тие ја претставуваат онаа врска меѓу првата генерација и следната помлада генерација која денеска на сцената на Македонската Опера и Балет ги носи своите поимања за балетската уметност.



Строгите временски преоценки на класичните вредности во балетската уметност продолжуваат да живеат во новата генерација балетски исполнители излезени од нашиот Музичко- балетски училишен центар „Илија Николовски-Луј“. Воспитувањето на балетскиот подмладок е особено сложена задача и изискува големи професионални знаења. Плејада македонски професори се зафаќаат со оваа благородна педагошка работа, меѓу кои се Татјана Петковска, Елпида Паковска, Елисавета Кушевска, Ѓурѓица Јовановска, Снежана Филиповска, Соња Здравкова и други.



Живите импулси на современоста се кријат во новиот пластичен израз на најмладата генерација балетски исполнители, израз, кој ја одразува подлината душа длабоко заложена во оваа уметност. Преку новите уметнички предизвици во новаторските претстави тие ја продолжуваат и ја потврдуваат автохтоноста на оваа гранка на уметноста во нашата театарска култура. Носители на репертоарските претстави се првенците Горан Божинов, Александра Мијалкова, Катерина Кипровска, солистите Марија Јосифовска, Ивана Коцевска, Мирјана Поп-Алексова, Кире Павлов, Бобан Ковачевски. И новите кореографски имиња од најмладата генерација го заземаат своето место во балетот: Искра Шукарова, Олга Панго, Сашка Евтимова.

Сликата за историјата на македонскиот балетски театар отсликана во основните контури преку балетските солисти, педагози, репетитори, кореографи, не е целосна без придонесот на членовите на ансамблот, вистинските вљубеници во балетската уметност кои во ова кратко излагање немаме можност поединечно да ги истакнеме. Тие се директни учесници на сите театарски збиднувања, во реализацијата на многубројните премиери на сцената на Македонската Опера и Балет. Решавајќи ги сè поголемите предизвици во комплексно поставените современи уметнички барања тие несебично се посветени на професијата во која е потребна голема физичка и психичка енергија откажување од многу задоволства достапни за другите луѓе.

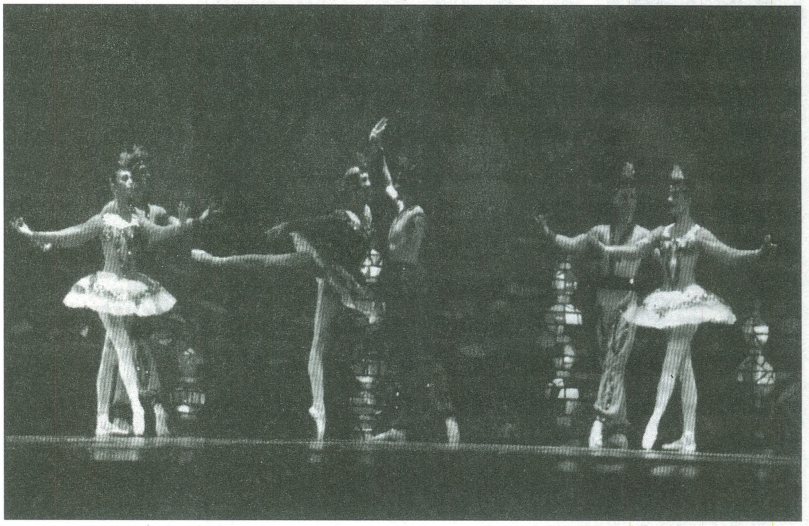
Многуте новопоставени балети на музика на македонски композитори, меѓу кои видно место заземаат композиторите Глигор Смокварски, Трајко Прокопиев, Кирил Македонски, Љубомир Бранѓолица, Тома Прошев, Александар Лековски, Томислав Зографски, Благој Ивановски, Томе Манчев, Златко Ориѓански, Влатко Стефановски, Димитрие Бужаровски, Ристо Аврамовски и во кореографија на домашни балет-мајстори, ја збогатуваат нашата сцена со оргинални балетски дела. Најчести соработници на нашите композитори и кореографи во реализацијата на балетските премиери им се и македонските сценографи: Василије Поповиќ-Цицо, Томо Владимирски, Бранко Костовски, Драгутин Аврамовски, Живоин Трајановиќ, костимографите: Рада Петрова, Елена Патроногиќ, Елена Дончева, како и диригентите: Кирил Спировски, Трајко Прокопиев, Тодор Скаловски, Ангел Шурев, Фимчо Муратовски, Ванчо Чавдарски, Александар Лековски, Перо Петровски, Томислав Шопов, Сашо Николовски-Ѓумар.

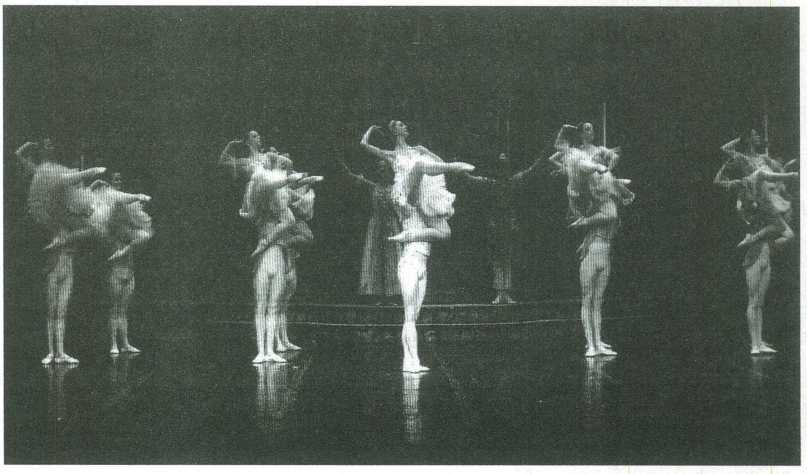
Балетските уметници од сите генерации успешно ја презентираат македонската балетска уметност надвор од нашата земја. Со топлиот прием на гостувањата во Италија, Грција, Германија, Романија, Полска, Чешка, Франција, Канада, САД, Турција, Украина, Кина, Русија, како и на просторите на поранешна Југосла-

вија, се надополнува целокупната слика на успех на скопскиот балет. Видните општествени награди и признанија на нашите солисти и целиот балетски колектив, како од земјата, така и од странство, се драгоцено богатство во ризницата на балетските достигнувања. Еминентни балетски уметници работат и ја презентираат нашата уметност на светските сцени: Хазарос Сурмејан, Градимир Панков, Ирена Ветерова, Марија Кичевска.

За развитокот на оваа уметност на нашите простори сведошта оставаат и театарските критичари кои преку своето перо ги доловуваат миговите од балетската историја, недозволувајќи тие да паднат во заборав од забот на времето. Меѓу нив значајно место заземаат театарските критики и осврти на Борис Петковски, Тихомир Титизов, Тања Петковска, Ѓурѓица Јовановска, Емилија Џипунова, Снежана Филиповска.

Традицијата е големо дело. Балетската традиција од своја страна е заложник на предавањето и развивањето на новите содржини и форми во балетската уметност. Силата на традицијата е во нејзиниот развоток. Како и да е, 60-годишниот развиток на балетската уметност во Македонија со бројката од 141 премиера со 1.159 842 посетители, со право ни дозволува да кажеме дека традицијата е достигната. Таа како заложба на културата од минатото продолжува да живее во делата и мајсторството на новите генерации. Тоа е и најголемиот успех за една уметност која, израснувајќи од играорните темели на македонскиот фолклор, прераснува во уметност која го зазема своето заслужено место во културниот живот на нашата земја и пошироко.





Емилија Ципунова

Кон јубилејниот 5-ти по ред „Танц-фест“

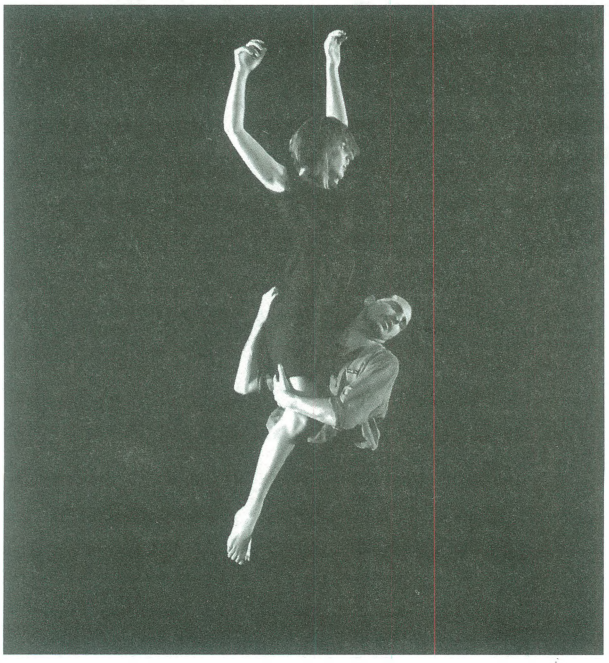
ЧУДЕСНИОТ СВЕТ НА ТАНЧАРОТ

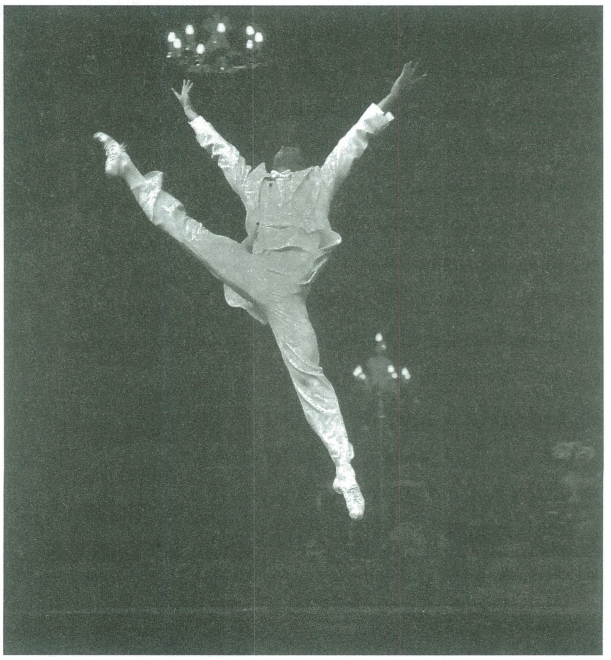
Чудесниот свет на танцот, беше мотото на годинашниот јубилеен, петти по ред „Танц-фест“, кој започна на 8 април и заврши на 16-ти истиот месец, а во центарот на тој чудесен свет беше и е танчарот. Танчар кој со своите естетизирани движења и неповторливите мигови на креативност го преобразува просторот, го одухотворува времето и создава чудесна поетска визија наречена „балет“.

Еве во тие десетина денови љубителите на тој чудесен свет имаа можност да се дружат со бројни уметници – кореографи и танчари, композитори и ликовни уметници сценографи и костимографи – гости и домашни творци.

Дружбата започна со шведскиот танцов филм и со пресек на дел од неговиот развоен пат. Филм кој низ формата на видео изразот, како интенција на експериментот на танцот му дава поинаква димензија и поинаква естетика, а тоа поодамна го имаат направено бројни француски кореографи, танчари, синеасти, како и други творци од светот. Со посебна видеотехника, филмскиот трикови и монтажа (во случајов мошне стручно и професионално решено и изведено) се надминува естетско епохалниот јазик на балетската уметност на танцот.

По шведскиот танцов филм и официјалното свечено отворање на годинашниов „Танцфест“ на големата сцена при МОБ настапија гостите од Холандија, членови на Rotterdam Dance Academy, со заедничкиот наслов на шесте кореографски минијатури „Таленти во движење“, а започнаа со „Симфонија на псалмите“, извадок од кореографското дело на Јуржи Килијан – познат светски кореограф, работено врз музиката на Игор Стравински. Извадок во кој шесте танчерки и танчери, преку препознатливиот стил на гореспоменатиот кореограф, неговата чиста танцова форма, кореографски конструк-





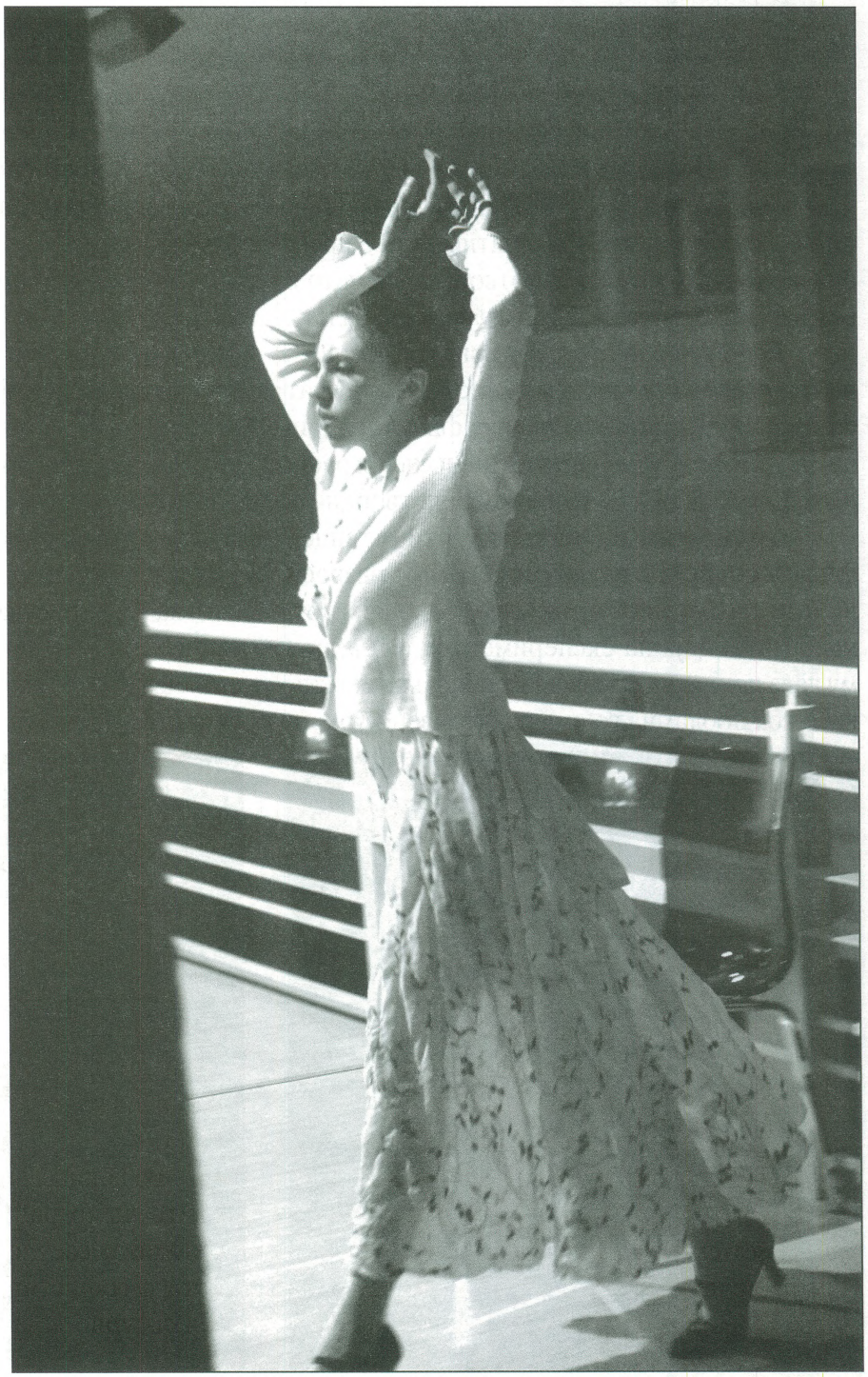
ции исткаени од лесна партнерска поддршка и атрактивни скокови во непрекинат низ од групен, дуетен или соло танц, впечатливо одиграа дел од „Симфонијата на псалмите“.

Под впечатливата игра на светлата, како три „современи каријатиди“ со изедначени и хармонични движења во стилот на модерниот балет, создаваа атмосфера соодветна на насловот на кореографијата на Tom Simons „Мирен живот“, преточен во музиката на Van Morrison.

Од шарениот, потоа, венец на кореографии – „Љубопитен“, „Кантата“, „Преден раб“, „Земјени јаболка“ – со различна стилска обоеност – неокласичен модерен поп-денс и танц со проткаеност од етно елементи, можевме да констатираме дека станува збор за ансамбл кохерентен по своите танцово-технички вредности, музичко - кореографска и ликовно - визуелна компатибилност. Особен впечаток кај бројната публика остави Бесим Хоти, кој со секој дел од своето тело, раце и нозе, следејќи ја музиката на J. C. Бах фасцинантно ја преточува во високо испластизирани движења.

Со учество на учениците од балетското училиште „Илија Николовски-Луј“ – насока модерен балет и кореографиите на Гордана Деан Поп Христова, Е. Антонова, А. Кочовска започна вечерта на македонски современи кореографии.

„Spirit Dance“ на музика од истоимената претстава на Елвин Ејли и „Контраст“ музика Луис Отавио и J. C. Бах. Две кореографски дела во кои преку модерната танцова техника, кореографите создаваат различни кореографски конструкции и прегрупирања од помали во поголеми групи и обратно, создавајќи со тоа активна динамика на движење кои најчесто се ниско партерни со телесна флексибилност и повремени скокови и превртувања.



„Делови“ (три различни точки на гледање) мултимедијален проект во кореографија и режија на Рисима Рисимкин. Музика Благој Цанев, костими Благој Мицевски, во интерпретација на Александар Монахов – специјален гостин, Елисавета Скаловска – балерина и Сања Алексовска – актерка. Врз инспиративната музика на македонскиот композитор Благој Цанев, неговите суити за гудачки оркестар во неокласична естетика и хармонско ритмичка конструкција на старата француска игра Гавота, но и во некои од свитите, врз елементите на македонскиот мелос или поточно, како што авторот ќе потенцира, врз елементи од песните и игрите на овчеполскиот регион.

Поаѓајќи од својата основна идеа за различниот аспект на гледање на работите, Рисима Рисимкин својата кореографска-режиска постановка ја омеѓува во три различни простори во кои најизменично преку индивидуалната интерпретативна енергија и индивидуален внатрешен ритам на секој од тројцата интерпретатори Монахов, Скаловска, Арсовска, во одредени временски интервали го менуваат просторот, создава различни визуелни слики и движечки дреболии со кои нè води до појдовната мисла „Делови“ (три различни точки на гледање).

Со кореографскиот перформанс на Ѓорѓи Превази, работен врз музиката на Волтон Бекири и изведен на малата сцена при МОБ, ни се претставија членовите на балетот од Косово. Низ стилот на современиот танцов израз и заедничка творечка интерактивност ги контрапунктираа повеќето прашања од секојдневниот живот и филозофијата на живеењето.

Како врв на годинашниот „Танц-фест“ беше учеството на Балетскиот ансамбл од државната опера на и балет во Истанбул – Турција кои во двете последни вечери со двете изворни претстави ја дигнаа публиката на нозе и со долготраен френетичен аплауз го искажа своето задоволство од доживеаниот убав уметнички чин.

Две претстави, два стила, две естетики и две различни атмосфери. Ако во правата претстава „Градина на розите“ во кореографија на Бејзан Марти музика Мерсан Деде, сценографија Исин Мумчу, костими Исмаил Деде, светло Бејхан Марфи, во која немаше големи јунаци и главни ликови, туку еден колективитет на целокупниот балетски ансамбл и сите креативни творци избиваше автентичноста на турскиот менталитет и култура на живеење. Ориенталниот звук и ритам во извонредната жива изведба на оркестарот составен од бубњеви, кларинет, виолина и чело, тогаш „Дамата со камелии“ го носеше белегот на универзалните вредности на балетската уметност со притоа автентична, пак авторска структура на претставата, истенчена смисла за композиција и динамика на сценското збиднување. Значи, станува збор за едно обмислено и репрезентативно дело на Мехмед Балкан – познат светски кореограф и танчер. Кореограф кој со сето свое искуство, знаење и енергија акцентот го става врз клучните сцени од истоимениот роман на А. Дима, па преку неокласичниот балетски израз и богатиот танцов вокабулар, кој чиниш извираше од секој тон, музичка мисла и внатрешна драматуршка напнатост, како сеприсутна инспиративна мисла, ги покренуваше извонредните танчери кои ги изградија ликовите. Особено впечатливи во таа смисла беа тројцата интерпретатори на главните ролји Селим Борак како Алфред, Мелих Мартел – смрт и Барич Адикти – слуга, танчери со изразена чиста и сигурна балетска техника од високи и меки скокови, брзи и чисти пируети, туреви и манежи, секако и танцот на Илке Кодал како Виолета која плени со сигурниот и емоционален полнеж на танц. Впечатлива беше и играта на Анина и Флора и без двоумење на целокупниот балетски ансамбл, кој со исклучителна професионална дисциплина, изедначено и сигурно ја следеа кореографската замисла.

Во целина, заедно со извонредно обмислените сценографски решенија, соодветните костими и светлосни ефекти видовме една чиста и софистицирана балетска претстава која сигурно долго ќе остане во нашето сеќавање.

Ангелина Димоска

Кон 37. издание на „Мајските оперски вечери“

НЕДОСТИГ ОД ПРОГРАМСКА СВЕЖИНА И ОД СТАБИЛНИ ОПЕРСКИ ПРОДУКЦИИ

И по овие оперски фестивалски вечери уште се актуелизира прашањето на програмскиот концепт – дали треба да се менува или треба цврсто да гравитира околу истите оперски наслови секоја година. Недостига свежина, нова енергија, програмска разноликост, гостување на врвни солисти и ансамбли, отворање кон посовремените продукциски поставки. Недостигаат изведби на нови опери од наши композитори – не по секоја цена, но доколку има квалитетен избор, не треба да бидат запоставени. Тоа, главно беа забелешките кои долгогодишните проследувачи ги упатија на адреса на фестивалот

Прилично бледи изведби на оперски наслови, кои речиси секоја година се составен дел од репертоарот на „Мајските оперски вечери“ го одбележаа и последното 37. по ред издание на единствениот оперски фестивал во земјава. Ги чувме оперите „Бал под маски“, „Травијата“, „Набуко“, „Мадам Батерфлај“, „Аида“ и гала оперски концерт на руските солисти Владимир Галузин и Наталија Тимоченко. И по овие оперски фестивалски вечери уште се актуелизира прашањето на програмскиот концепт – дали треба да се менува или треба цврсто да гравитира околу истите оперски наслови секоја година. Недостига свежина, нова енергија, програмска разноликост, гостување на врвни солисти и ансамбли, отворање кон посовремените продукциски поставки. Недостигаат изведби на нови опери од наши композитори – не по секоја цена, но доколку има квалитетен избор, не треба да бидат запоставени. Тоа, главно беа забелешките кои долгогодишните проследувачи ги упатија на адреса на фестивалот. Дали „Мајските оперски вечери“ ќе најдат компас и ќе успеат да се извлечат од програмското сивило, кое доминира во програмата зависи од желбата за промени? Доколку организаторите се подготвени на тоа, од публиката имаат зелено светло.

Одлична визуелно, како режија ништо посебно, музички речиси катастрофална – таква

беше премиерата на Вердиевата опера „Бал под маски“ со која се отвори „Мајските оперски вечери“.

По пауза од дваесет години на сцената на МОБ беше поставена музички прилично лоша продукција на „Бал под маски“. Со солисти што не се достојни на тежината на вокалната партитура, која изобилува со виртуозни секвенци, кои се задушуваат во сопствениот глас или школски го бројат секој отпеан тон. Стегната и музички нестабилна – оваа изведба на „Бал под маски“ звучеше како средношколска продукција или оперски обид на некое аматерско друштво што во слободно време се занимава со музика.

Тенорот Ѓорѓи Цуцковски ја отпеа улогата на кралот Густав Трети со неподнослива тешкотија – кутриот едвај издржа под притисокот на секој отпеан тон. Цуцковски е добар тенор, но треба уште да работи на својот глас, за да биде посигурен и послободен додека пее.

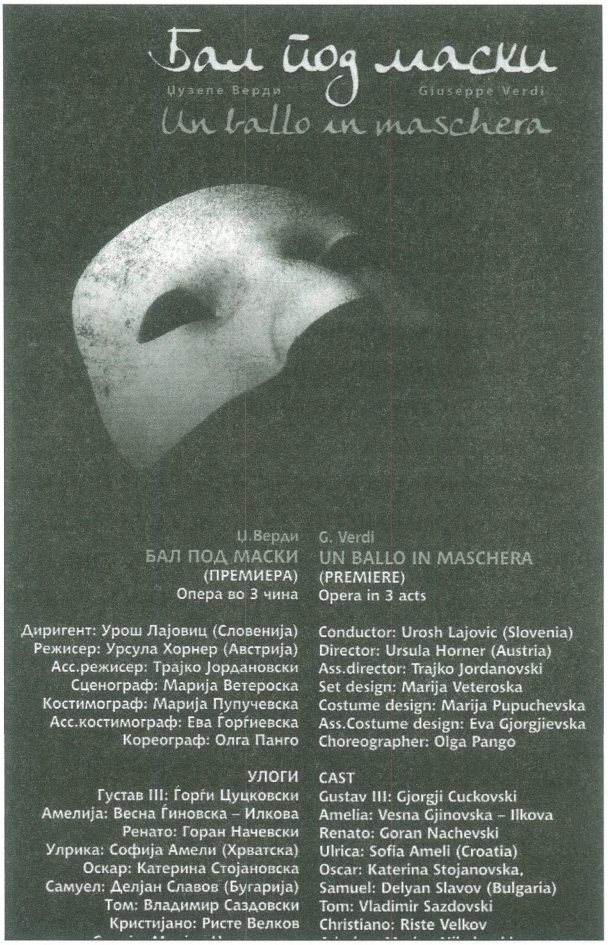
Зашто кога пее на сцена, публиката ги чувствува неговата тегобност и несигурност, чувствува дека неговите изведби се премногу школски. Првенката на Операта, сопранистката Весна Гиновска ја пееше улогата на Амелија. И таа беше по малку несигурна во изведбата на оваа улога – од неа сите очекуваа многу повеќе. Лошата дикција и изговарање на текстот овојпат не беа единствен проблем на Гиновска – ако веќе се научивме да не го разбираме текстот што го пее, не бевме подготвени и на несигурна вокална изведба, зашто музички таа секогаш била супериорна. И изведбата на Горан Начевски, кој го пееше Ренато, се надоврза на школскиот звук, кој беше присутен во текот на целата изведба на операта „Бал под маски". А гостинката од Хрватска, мецосопранистката Софија Амели, буквално се давеше во долните регистри, пеејќи ја улогата на пророчицата Урлике.

Словенечкиот диригент Урош Лајовиц успеа да го упристои несмасниот оркестар на Операта – овојпат оркестарот не беше главен виновник за лошата звучност. Оркестарот звучеше подобро и посигурно од солистите што ги чувме на сцената.

Беше најавена како прилично свежа и динамична оперска продукција, и музички и визуелно и режиски. Освен одличните костими (Марија Пупучевска) и сценографија (Марија Ветероска), „Бал под маски" беше просечна, ако не и потпросечна оперска продукција. Освен ротирањето на сцената, најавено како прилично спектакуларен момент од страна на организаторите, не видовме ништо инвентивно и динамично во режијата на Австријката Уши Хорнер.

Одлични солисти, лоша оркестарска придружба. Вокална совршеност наспроти неубедлив, несигурен и фалшив оркестарски звук.

Иако веќе се навикнавме да не очекуваме добар оркестарски звук кога одиме на опера и најчесто сме таму заради солистите, сепак, колку и да сакаме понекогаш да ни успее, не може да ја апстрахираме и да ја одделиме неверојатно несигурната изведба на музичарите што свират долу во школката од одличната вокална интерпретација на солистите горе на сцената. Лошиот оркестарски звук тогаш иритира уште



повеќе. Така беше и на гала-оперскиот концерт на „Мајските оперски вечери" – чувме фантастични солисти горе на сцената – и неверојатно несигурна оркестарска изведба – долу во школката.

Гостите, рускиот тенор Владимир Галузин и неговата сопруга сопранистката Наталија Тимоченко, имаа исклучителна изведба на ариите од Верди, Пучини и од Чајковски. Галзузин и Тимоченко и лани настапија на „Мајските оперски вечери" во „Турандот" на Пучини. Вторпат ја покажаа својата вокална зрелост и специфичност – особено Галузин, кој поседува неверојатно фина, кадифена и затворена боја на гласот. Галузин е тенор што звучи како баритон и кога пее во горните регистри.

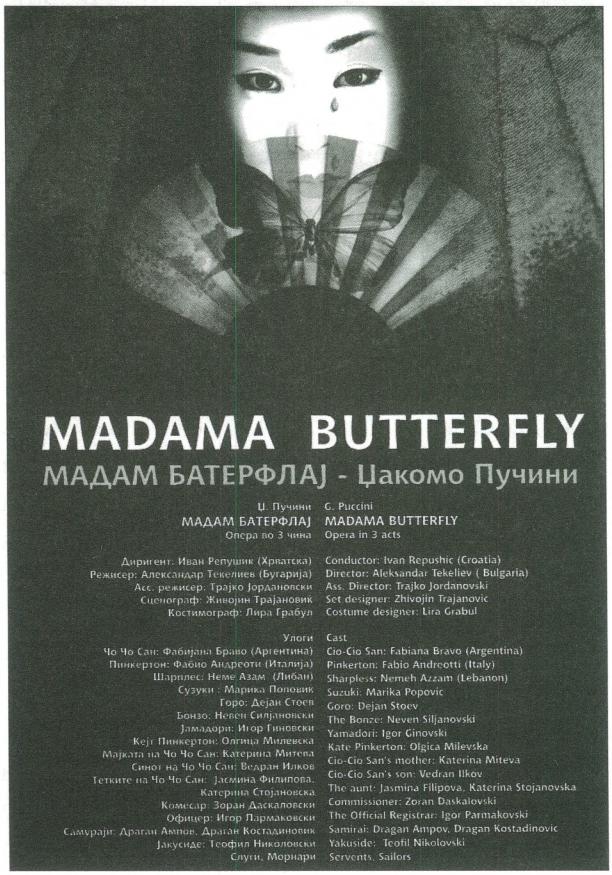
Оркестарот на Операта воден од италијанскиот диригент Енрико Довико беше непостојан во темпата, звучеше расштимано. Побавна изведба на увертирата од „Моќта на судбината" не сме чуле никогаш. Пристојно звучеше само изведбата на Интермецото од

Пучиниевата опера „Манон Леско“. Сè друго, благо речено, звучеше прилично несигурно.

Втората оперска претстава изведена на „Мајски оперски вечери“, како по традиција, беше Вердиевата „Набуко“. Изведбата на ова оперско дело беше променлива – чувме добра и лоша оркестарска изведба, исто толку добра и лоша солистичка изведба и само лоша изведба на Хорскиот ансамбл на МОБ. Хорот во ова музичко-сценско дело на Верди има прилично значајна партија и е важен сегмент од музичката партитура.

Диригентот Максимилијан Ценчиќ им зададе прилично жестоко темпо на ансамблите – оркестарот успеа да држи темпо, ама хористите постојано беа во расчекор со темпата кои ги наметна австрискиот маестро. Иако честопати ги изведувале улогите на Фенена и Исмаил, Ирена Кавкалеска и Марјан Николовски не можеа музички да се усогласат, во нивната изведба доминираа вокалните слабости и недоследности.

Баритонот Витомир Мароф од Хрватска ја пееше насловната улога. И тој имаше прилично несигурна вокална изведба во првиот чин, а потоа успеа да се врати во колосек и да ја скроти нестабилната звучност на својот глас. Највпечатлива изведба имаше Грузиецот Рамаз Чиквиладзе кој ја пееше улогата на свештеникот Захарие и романската сопранистка Силвија Сорина – Мунтену која ја пееше Абигаила. Мунтеану доминираше во интегралната изведба на „Набуко“ со впечатливо мекиот вокал и прецизната интерпретација на музичката партитура.



Вердиевата „Травијата“, најизведуваната опера на „Мајските оперски вечери“, повторно ја слушавме и гледавме во стара продукција – режија на Емил Бошнаков (Бугарија), сценографија на Живојин Трајановиќ, костимографија на Марија Пупучевска и кореографија на Ѓорги Македонски.

Виолета Валери беше бугарската сопранистка Цветалина Василева која ги замачкуваше колоратурите, а текстот во ариите кои ги пееше речиси беше невозможно да се дешифрира. Дистонираше и пееше со преголема слобода, фразирајќи и акцентирајќи ги вокалните партии на сосема неадекватен начин, надвор од естетиката која ја налага Вердиевата музичка мисла.

Романскиот тенор Ифрим Козмин прилично стегнато ја отпеа улогата на Алфред Жермон. Ариите кои изобилуваат со емоции и драматика ги отпеа прилично стерилно, стоеше вкочанет на сцената, практично рецитирајќи ја својата музичка партија.

Единствена светла точка во оваа продукција на „Травијата“ беше изведбата на бугарскиот баритон Нико Исаков кој ја толкуваше улогата на Жорж Жермон. Порочно и нему му се случуваше интонативно да падне, но неговата изведба беше најсигурна и сценски и музички. Оркестарот се надоврза на лошата солистичка екипа – маестро Методи Матакиев од Бугарија не успеа да извлече ниту една добро отсвирена фраза од музичарите.

Аргентиската сопранистка Фабиана Браво, која минатата година го откажа својот настап на „Мајските оперски вечери“, на последното фестивалско издание настапи во Пучиниевата опера „Мадам Батерфлај“. Навистина

вредеше да се донесе оваа одлична сопранистка на „Мајските оперски вечери“. Тоа беше јасно уште по нејзиното прво излегување на сцена. Улогата на Чо Чо Сан е една од покомплесните во музичката литература. Од солистот бара многу емоции, виртуозност, интонативна доследност и концентрација. Фабиана Браво беше суперирона во секој аспект од оваа исклучително тешка оперска ролја. Одлична дикција, суптилно обликувана боја со актерски природна и неусилена сценска појава – таков беше настапот на Браво. Беспрекорен во секој контекст.

Чувме прилично добра „Мадам Батерфлај“ на „Мајските оперски вечери – вокално прецизна беше и изведбата на нашата мецосопранистка Марика Поповиќ, која ја пееше улогата на Сузуки, како и настапот на либанскиот баритон Неме Азам, кој го пееше Шарплес. Единствено на италијанскиот тенор Фабио Андреоти, кој го пееше Пинкертон, му недостасуваше поголема драматичност и музичка сигурност на сцената. „Мадам Батерфлај“ во целина беше најдобрата изведба на последните „Мајски оперски вечери“. На добрата солистичка изведба се надоврза и оркестарот со кој диригираше маестро Иван Репушиќ од Хрватска.

Традиционално, со Вердиевата опера „Аида“ се затворија и 37. „Мајски оперски вечери“. Во најпопуларното дело на Верди настапија нашите пејачи Игор Дурловски и Горан Начевски, како и шпанската певица Ана Лукреција Грација која ја пееше насловната улога. Чувме традиционално раштимана „Аида“, посебно во оркестарскиот дел. Ана Лукреција Гарсија имаше највпечатлив настап во оваа продукција на „Аида“. Беше вокално супериорна, драматична и емотивна беше нејзината интерпретација на насловниот лик во оваа опера од Верди. Игор Дурловски улогата на Рамфис ја интепретираше солидно, иако на моменти во неговата изведба се чувствуваше потреба за поголема драматичност и динамичност на сцена. Генерално затворањето на „Мајските оперски вечери“ се надоврза на бледиот впечаток кој генерално го оставија сите изведени

продукција, освен „Мадам Батерфлај“. Нестабилна и непредвидлива – вокално и инструментално, таква беше и изведбата на „Аида“. И оркестарот и солистите и хорот имаа добри и лоши моменти.

Тодор Кузманов

Кон 45-то издание на Драмскиот аматерски фестивал во Кочани (25 до 29 мај 2009 г.)

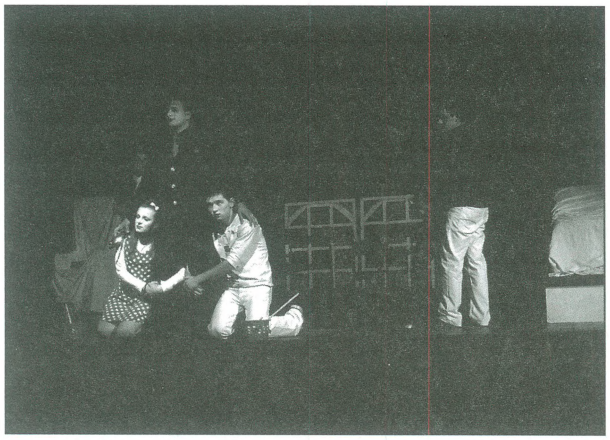
ФЕСТИВАЛ НА ИНОВАЦИИ И НА ЖАНРОВСКА РАЗНОВИДНОСТ

Годинава се одржа јубилејното 45 издание на Драмскиот аматерски фестивал во Кочани. Тоа е најстариот театарски фестивал кај нас кој упорно опстојува и чекори кон својот златен јубилеј. Во него од година во година се вградуваат вредностите на драмското аматерско творештво, кои како на дланка се презентирани и во неговото годинашно издание. Всушност, анализата ќе покаже дека годинава не само што се присутни и уочливи тие споменати вредности, туку и дополнително се присутни и некои иновации во обликувањето на манифестацијата, кои неа ја збогатуваат и отвораат нови перспективи. Не е одвишно да се спомене дека тоа е извориштето на нашиот современ театар. Ова е особено истакнато при формирањето на првите театарски куќи кај нас по 1945 год. Најголемиот број од кадрите кои учествуваа во создавањето на нашите професионални драмски ансамбли, имено, имаат аматерски статус. Но овој вид творештво, иако со видоизменета улога и функција, и денес има незаменлива улога во вкупноста на нашето театарско творештво.

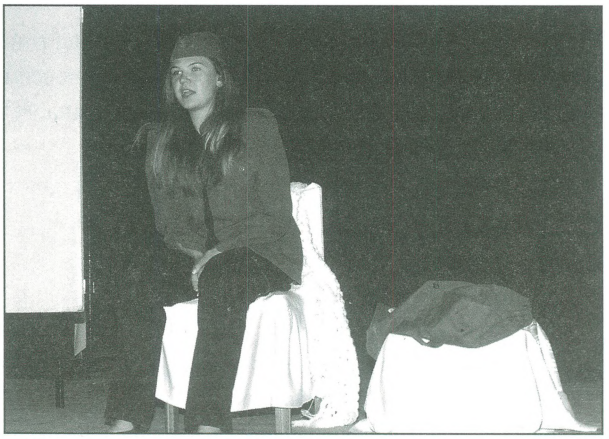
Имено, самиот почеток навести еден новум, еден феномен досега незабележан кај нас. Фестивалот во Кочани беше отворен со претставата „Ленче Кумановче“ од Васил Иљоски во режија на Стоје Додевски, а во продукција на пензионерската драмска работилница од Куманово. Кај нас ова е засега единствената или во секој случај ретка практика дејствувањето на аматерска пензионерска група, а која во светот има одамна стекнато легитимитет. Изведбата на пензионерите од Куманово носи со себе ретка автентичност, верба, и спомени кои се вградени во претставата. Тоа е претстава – спомен за едно време, едно минато и во тој контекст излишно е да се зборува за успешна или помалку успешна претстава. Секако, успешно е сè она што го правија ансамблот и поединците во него во инсценацијата на една од најпознатите битови драми кај нас.

Дефинирано или не, издвоено во посебна програма или не, на кочанскиот фестивал е редовно присутна и т.н. алтернативна и експериментална театарска ориентација. Првата претстава од ваква провениенција беше онаа на Драмското студио „Солза и смеа“ што работи при Центарот за култура во Битола, „Семејни приказни“ од Билјана Србљановиќ во режија на Зоран Талевски. Нивната изведба беше ефектна, жестока по својот ритам и темпо кои се очитуваа како во кратките и заокружени сцени, така и во изборот на музичката подлога, во актерската игра и слично. Битолските аматери навистина понудија заокружен театарски чин на завидно ниво, но веројатно е поважно тоа што новумот во третманот на текстот на еден од најпознатите современи драмски автори од соседна Србија, како што е тоа случај со „Семејните приказни“ на Билјана Србљановиќ доаѓа токму од една аматерска театарска трупа, како прочит, како концепт и како изведба.

Аматерскиот театар „АСНОМ“ од Гостивар се претстави со изведбата на делото „Дали дојде да ме видиш„ од Миодраг Карацић, во постановка на Стојче Нешковски. Неочекувано и необјасниво аматерите од Гостивар се определуваат да сочинат претстава имитирајќи некои обрасци видени на малиот екран, наместо да понудат свој оригинален пристап и неш-



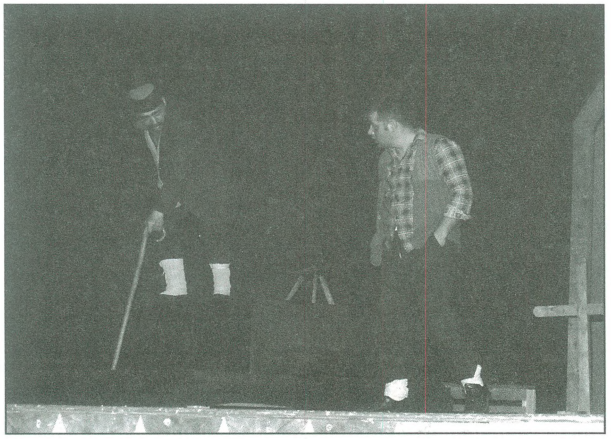
„Сејач на деца“- Драмско студио Кочани



„Морничавата исповед на една егејка“-монодрама

Детска драмско студио - Тетово

Пензионерска драмска работилница -Куманово



Аматерски театар „АСМНОМ“ Гостивар

Драмско студио „Тошо Арсов“ Виница

то што би било далеку поподатливо за ангажираните учесници и нивните креативни можности кои без сомнение ги имаат. Станува збор за лошо насочена и лошо артикулирана енергија. Во самата изведба очигледни беа впечатливи актерски креации во обликувањето на ликовите со паланечки сензибилитет кои засмејуваат и забавуваат со својата бизарност и простотилак.

Жанровската разновидност на годинашниов фестивал ја потврдува и присуството на една монодрама. Тоа беше „Морничавата исповед на една егејка“, работена според творештвото на Петре М. Андреевски, а во исцелизираната и кристално чиста интерпретација на Христина Цветановска, под менторство на Анета Јовановска. Монодрамата како главна карактеристика ја има својата документарис-

Жирито во состав: Мими Таневска, доцент на ФДУ, претседател, и членовите Петар Мирчевси и Петар Арсовски, по проследување на седумнаесет театарски остварувања ја донесе следната

ОДЛУКА:

1. СПЕЦИЈАЛНО ПРИЗНАНИЕ за Театарската работилница при катедрата за англиски јазик и книжевност при Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ – Скопје, за успешно вклопување на драмски елементи во едукативниот процес и културата на сценскиот говор во претставата СТРАСНИ СТРАДАНИЈА, во режија на проф. Рајна Кошка Хот;

2. СПЕЦИЈАЛНО ПРИЗНАНИЕ за Пензионерската аматерска театарска работилница при КУД „Ѓоко Симоновски“ – Куманово, за значителен придонес во негувањето на драмскиот аматеризам и ширење на театарска култура;

3. СПЕЦИЈАЛНО ПРИЗНАНИЕ за Драмското студио – Театар за деца при Центарот за култура „Иљо Антески Смок“ – Тетово, за исклучителен придонес во негувањето на љубовта кон театарот кај децата;

4. Наградата за ЕПИЗОДНА МАШКА УЛОГА му се доделува на Мартин ПЕТРОВСКИ за улогата во претставата „Семејни приказни“ од **Билјана** Србљановиќ, во режија на Зоран Талевски, а во изведба на Драмското студио „Солза и смеа“ при Центарот за култура во **Битола**;

5. Наградата за ЕПИЗОДНА ЖЕНСКА УЛОГА ѝ се доделува на Силвана ЈАНЕВСКА за улогата на леди Брекнел во претставата „Најважно е да се викаш Ернест“ од Оскар Вајлд во изведба на Аматерскиот театар при Националната установа Центар за култура Бели мугри“ – Кочани;

6. Наградата за ГЛАВНА МАШКА УЛОГА му се доделува на Благојчо СТОЈАНОВ за улогата на Чедо во претставата „Сејач на деца“ од Ангелчо Илиевски во изведба на СОУ ЕМУЦ „Гошо Викентиев“ – Кочани и за улогата на Алгернон во претставата „Најважно е да се викаш Ернест“ од Оскар Вајлд во изведба на Аматерскиот театар **при** НУ Центар за култура „Бели мугри“ – Кочани;

7. Наградата за НАЈДОБРА ЖЕНСКА УЛОГА ѝ се доделува на Ивана АТАНСОВА за улогата на Мајката во претставата „Недоразбирање“ од Албер Ками, во режија на Ивана Атанасова, а во изведба на Драмско студио при Домот на културата „Тошо Арсов“ – Виница;

8. Наградата за најдобра режија му се доделува на Ангелчо ИЛИЕВСКИ за претставата „Сејач на деца“ од Ангелчо Илиевски, а во изведба на Драмското студио при СОУ ЕМУЦ „Гошо Викентиев“ – Кочани;

9. Наградата за претстава што внесува ИСТРАЖУВАЊЕ, ПОНОВИ ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА И ЕКСПЕРИМЕНТ ВО АМАТЕРСКИОТ ТЕАТАР ѝ се доделува на претставата „Недоразбирање“ од Албер Ками, во режија на Ивана Атанасова, а во изведба на Драмското студио **при** Домот на културата „Тошо Арсов“ – Виница;

10. Наградата ГРАН ПРИ „Васил К. Ќортошев“ за најдобро аматерско театарско остварување на ДАФ – КОЧАНИ 2009 ѝ се доделува на претставата „Сејач на деца“, автор на текстот и режисер на претставата Ангелчо Илиевски, во изведба на Драмско студио при СОУ ЕМУЦ „Гошо Викентиев“ – Кочани.

тичка страна, а во целина може да се оцени како симпатичен и чист сценски чин.

Со својот младешки ентузијазам, со својата искреност и посветеност во пристапот кон работата, иако не толку и со конкретните резултати, вниманието на публиката го сврте и изведбата на култниот текст на Бернард Мари Колтес, „Роберто Зуко“ на аматерите од Центарот за култура од Штип, во режија на Милорад Ангелов. Во својата вкупност, тоа ќе остане забележано како сериозно остварување кое вклучува ангажман на десетина млади луѓе од кои допрва треба да се очекуваат резултати, се разбира, доколку нивната љубов кон театарот ќе ги наведе и на нови обиди за правење на театар.

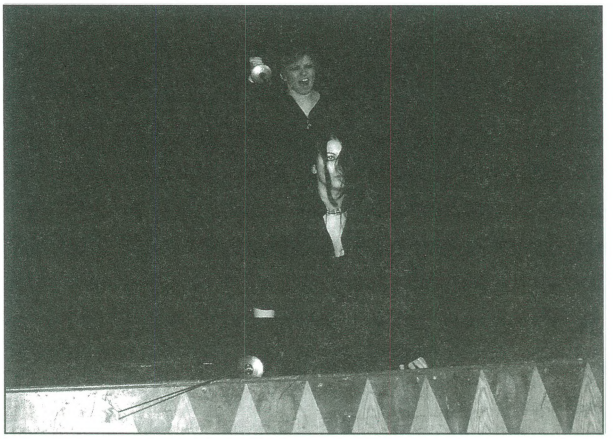
Интересно беше и понуденото остварување на Драмското студио од гимназијата „Јане Сандански“ од Струмица. Врз основа на дубиозната драмска предлошка „Државен љубимец број еден“ од Сашко Стефановски, тие под режиската палка на Кире Георгиев создаваат не толку театарска претстава колку театарски перформанс дополнително збогатен (но и обре-

менет) со цитати од други познати дела. Слабоста на овој проект е големиот степен на зафатени теми, мотиви и проблеми и нивната несоодветна организација во многу поосмислен и помоќен театарски чин. И овдека не отсуствува младешки жар и фанатизам и просто неизбежната привлечност на креативните дострели на аматерите – петнаесетина на број. Можеби животот на оваа претстава би требало да ги релаксира и преуреди односите и пристапот кон материјата за пародија на актуелните политички случувања, многу посочна и комична визура, така што со сите овде присутни елементи би израснал еден аматерски спектакл.

Вистинско освежување и воодушевување кај публиката предизвикува учинокот на Драмското студио „Тошо Арсов“ од Виница со изведбата на „Недоразбирање“ од Албер Ками, во режиско видување на Ивана Атанасова. Ивана Атанасова, која игра една и од ролјите, иако успешна во двојаната улога, сепак неспорно е подоминантна во самиот концепт и постановка на наведеното дело. Тоа е концепт кој максимално проникнува во сложената драмска материја со психолошки продлабочувања, а во театарска смисла со извонредно темпо и ритам и со сообразени барања од сите учесници со нивната возраст и со нивните можности. Иако станува збор за релативно уедначени актерски креации, како повпечатлива со своја експресивна актерска игра се наметнува Емилија Петкова во улогата на Марта.

„Словенскиот ковчег“ од Венко Андоновски е претстава на аматерскиот театар „Икс ипсилон“ од гимназијата „Јосип Броз Тито“ во Скопје. На показ беше оргинално и специфично видување на текст од современата македонска драматургија, факт кој сам по себе заслужува респект. Овој обид за расветлување на словенските митови во контекст на модерните настани, за жал, останува не докрај консеквентно спроведен со развлечено темпо и несигурност во сценската изведба.

Како исклучителен обид и придонес во развојот на драмскиот аматеризам ќе остане забележан учинокот на Драмското студио од средното техничко училиште „Гошо Викентиев“ од Кочани со претставата „Сејач на деца“ од младиот драмски автор Ангелчо Илиевски, кој наедно се јавува и во улога на режисер. Ретко убав и успешен пример на создавање на автентичен театарски чин, којшто плени со своите чисти намери, но и со завидното ниво на сценската реализација и умешната употреба на речиси сите елементи и сегменти кои го прават театарскиот чин. Во Брехтовски манир тие претставуваат и прикажуваат несомнено



„Шекспир & компани“ - Скопје

Центар за култура „Бели мугри“ - Кочани

актуелни проблеми, преокупации и девијации на современото транзициско општетство. Она што не смее да се превиди секако е талентот на авторот Илиевски за комплетно осмислување на театарска претстава, почнувајќи од пишувањето на драмската предлошка, па сè до изборот на музиката, костимите и сценографијата. Кочани, како град домаќин на фестивалот преку оваа театарска трупа манифестира постоење на сили и потенцијал за сериозни пробиви на планот на театарската естетика.

Сликата на кочанскиот драмски аматерски фестивал ја дополнуваат и петте претстави за деца кои се прикажуваа во претпладневните термини за најмладите гледачи, кои на овој начин се анимираат. Вирусот на театарската инфекција така се шири и се распространува. Аматеризмот е и останува да биде една демократична форма на упразнување на театар во незадолжителен вид и форма, но затоа со јасно отворање на перспективи за театарското утре. Во овој дел на програмата посебно ја одбележуваме претставата на Драмското студио од Центарот за култура „Иљо Антевски Смок“ од Тетово *Еден за сите, сите за никаде* во режија на Владо Јовановски.

Жанровската различност на годинашниов аматерски фестивал во Кочани беше збогатена уште и со претставите на здружението на граѓани „ХЕРА“ од Скопје, „шетам со лажно лице“ од Санела Емин, а во која се инсценираат родовата дискриминација, човековите права, сексуалната оријентација, како и „Страсни страдања“ на театарската работилница при катедрата за англиски јазик и книжевност на Филолошкиот факултет во Скопје. И додека првата се наметна како значаен експеримент и остварување со чисти и јасни театарски потези, толку втората претстава на студентите од катедрата за англиски јазик има едукативно нагласена функција, а истата се одигруваше под менторство на професор Рајна Кошка Хот.

Да напоменеме и тоа дека Домот на културата *Бели мугри* од Кочани покрај со две претстави во програмата за деца се претстави и со *Важно е да се викаш Ернест* од Оскар Вајлд, сите три во режија на Кристина Атанасова Арсова.

Во рамките на придружната програма која е традиционално присутна, се одржаа неколку значајни настани, меѓу кои секако централно место зазема театарската работилница за вовед во театарската режија и актерска игра под менторство на наставниците од ФДУ, Зоја Бузалковска и Мими Таневска. Тоа е една нова форма, особено значајна за подготовка на идни потенцијални апликанти на соодветните групи на оваа високообразовна институција, токму на едно вакво ниво кое продуцира надежи и кадри, кои ако ништо друго трајно, во едно или друго својство, дали како професионалци или како гледачи, ќе останат поврзани и заробени од магијата во храмот на божицата Талија. Од придружната програма внимание заслужува и изложбата на Елица Папич, сликар аматер од Скопје и презентацијата на тема „Млади македонски драматурзи“ на Викторија Темова.

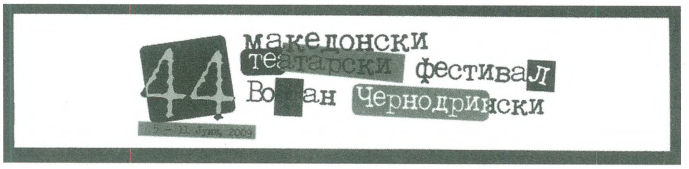
Во пресрет на златиот јубилеј на оваа културна манифестација, секако, останува да се подобрат многу нешта и да се остранат низа недостатоци за да се создаде амбиент за уште поголем пробив на овој вид творештво во културните текови на земјата. Тука, во прв ред се мисли на условите во Центарот за култура во Кочани, за многу посилна и поосмислена медиумска презентација и за јакнење на материјалната база на фестивалот за да можат партипициентите, гости и учесници на настанот да остануваат во градот еден, два или повеќе денови заради меѓусебното запознавање и дружење, како и увид во она што другите го прават во доменот на истиот интерес дефиниран како драмски аматеризам.

При валоризирањето на постигнатите резултати на аматерскиот фестивал во Кочани можеби треба да се потсети на убавата практика, најдобрата претстава да биде гостин и учесник во придружната програма на Македонскиот театарски фестивал *Војдан Чернодрински* во Прилеп.

Љубомир Груевски

44. МТФ „Војдан Чернодрински“

ВИСОК ПРОФЕСИОНАЛИЗАМ ВО ТЕАТАРСКИОТ ЧИН



ПРЕД КРЕВАЊЕТО НА ЗАВЕСАТА

Дека македонскиот театар, последниве години ги живее своите мигови на силно, творечки моќно извишување и освојување на високите коти на светската театарска уметност на најдобар начин, покажуваат токму последниве неколку изданија на МТФ „Војдан Чернодрински“.

И покрај тоа што во Македонија работат одвај над десеттина професионални театри – како државни установи (вкупно 12, заедно со Театарот за деца и младинци во Скопје и новиот Тетовски театар) нивниот креативен, творечки учинок и партиципација во севкупните културни достигања/стојности и во актуелниов духовен амбиент е повеќе од недвосмислен и асиметричен на квантитетот/квалитетот на вложувањата во театарската уметност како еден од најексплицитните творечки репери на македонското современие.

Дека МТФ е местото каде се случува вистинскиот пресек и приказ на достигнатото под закрилата на божицата Талија, кое понатаму може да се ползува како елемент за компарација, покажа и годинашниот, 44-ти по ред, фестивал на македонските професионални театарски куќи којшто традиционално се одржува во Прилеп, градот со најприродниот и најпозитивниот однос кон, би рекле: *„феноменот македонски театар денес“*. Феноменалната театарска публика (создавана низ годините на траењето на Фестивалот во Прилеп) и добриот статутно и статусно структуриранот, обединет состав што го менаџира фестивалот (тука, пред сè мислиме на театарскиот авторитет на еден од водечките македонски актери, маркантниот Петар Темелковски, во функцијата на уметнички директор и селектор и самопрегорниот домаќин, долгогодишен менаџер на прилепскиот театар Стојан Дамчевски истрајниот секретар на театарскиот фестивал).

Самиот фестивал, иако со натпреварувачки карактер, пред сè заради формулата: по една селектирана / застапена претстава од секоја професионална театарска куќа, може да се доживува и како ревија / панорама на едногодишните сценски остварувања на театрите во Р. Македонија. Тоа што пак во бројката од 10 претстави од 10 театри и што од минатата година недостасува една театарска куќа (минатата година тоа беше театарот од Куманово) е поради фактот што токму таа 2008 година постои уште еден *државен* театар – Тетовскиот, кој по минатогодишното деби на МТФ се појавува како 11-ти професионален (или полупрофесионален?) театар, што значи негативна селекција за прекубројниот, единаесеттиот кандидат за веќе стандардизираните / утврдени десет главни термини на прилепските фестивалски сцени. Во таа смисла и вредносниот критериум на селекторот Петар Темелковски добро функционирал и овојпат, па годинава со право се врати во официјалната програма / селекција Народ-

ниот театар Куманово (со новото видување на „Тетовирани души“ на Горан Стефановски), а на новооснованиот Тетовски театар повторно со право (со оглед на она што го покажа минатата година, со успешното деби) му е оставен простор до следна селекција и учество на МТФ, да поработи на своето професионално и кадровско доекипирање.

Според тоа, доколку сакаме да зборуваме за очигледниот и несомнен растеж на македонската театарска уметност, се чини за нужно да продолжиме во насока на споредба на минатите изданија (особено со минатогодишниот 43 МТФ) и годинашнава театарска продукција селектирана и претставена во Прилеп. Битно е дека и во двете последни години безмалку сите театри демонстрираа висок професионализам во сите сегменти / елементи на театарскиот чин што ја чинат неговата уметност, како што се: високото мајсторство во актерската игра и создавањето на ликовите, актуелниот и инвентивен одбир на драмскиот текст, изразито инвентивна, креативна и пред сè силно мисловна, интелектуално мотивирана режија, следење но и истражување во/преку современите мултимедијални техники и крајно тимска работа на силни творечки индивидуалности од секаква провениенција врз колективниот уметнички чин – театарската претстава. Преку сето ова и особено преку крајните резултати со високи естетски стојности, слободни сме да тврдиме дека денес во Македонија (можеби и како резултат и на созревањето, но и на среќната околност што би ја нарекле ***средба на генерациите*** и нивна сценска кохезија) се создава, се продуцира високо вредна театарска уметност (и покрај лимитирачкиот фактор на скромни сценски и материјални можности).

Според тоа иднината е несомнена и отворена кон Европа кон светот.

Драмскиот текст, особено оној домашниот останува да е и понатаму актуелна тема со оглед на фактот дека овој фестивал на некој начин и му е посветен нему. Но токму тука се чини, со чесните исклучоци најмалку сме европски и светски и тематски и драматуршки. Можеби проблемот останува да лежи затскриен во слабата стимулација на драмскиот автор и воопшто за драмскиот текст.

Исто така факт е дека фестивалот, во смисла на стимулација и некаква побогата и поширока верификација на вредностите пројавени на фестивалската сцена, мора да направи повеќе. Се чини дека постојните признанија, односно официјални ***награди*** како да не се доволни ни за искажување на признателност за мноштвото врвни остварувања од сите домени на театарското творештво, а камоли и за нешто повеќе. Во таа смисла, се чини дека треба да се повикаат и вратат во игра признанијата и наградите од типот на онаа: *најдобра претстава избрана од публиката* (а прилепската публика ја заслужува таа можност), па награда на официјалните спонзори, градот Прилеп, медиуми и др. кои можат да се формулираат по разни основи и за најразличните и многубројните уметнички остварувања на театарските трудбеници, магови на својот занает кои вака остануваат непризнаени и нестимулирани, едноставно: неодбележани со обележјата на лаврите. А театарската уметност е нетрајна, неповторлива, а и актерскиот *живот на штиците на сцената* знае да биде мошне, мошне краток.

Десеттe величенствени и стотиците нивни создавачи, конечно и објективно заслужуваат повеќе признанија, како што заслужуваат и повеќе внимание од аналитичката и објективна (сè помалубројна и неподмладена) театарска критика.

ПРИДРУЖНА ПРОГРАМА: ПРЕТСТАВИ, ТРИБИНИ, ИЗЛОЖБИ И... ЗАВЕСА.

Во 44 години на траење македонската театарска смотра, панорама или конечно фестивал, постојано (и секако во своја полза) ѝ отстапува значаен простор и на таканаречената *придружна програма*, со најразличен вид содржини кои се неделиви од севкупниот театарски живот и се сегмент на творештвото на театарот и луѓето вон него или околу него. Последниве години програмската шема и во овој дел е

достигнува некој вид стандардизација. Така во веќе вообичаениот термин, предимно во 24,00 и исклучително и само понекогаш во 22,00 часот се случува таканаречената ***придружна престава.*** Така во овој дел на генерално мошне богатата фестивалска програма под оваа форма своето место на Фестивалот си го најдоа повеќе успешни, пониско буџетни, понеконвенционални и продукции на нови приватни, експериментални и други театри и групи. Селекторот ова понуда (објективно) годинава ја ограничил на вкупно шест од секако многу поголемата понуда.

Така како ***придружни претстави*** публиката имаше можност да ги проследи:

Таму каде што не сум бил, од Жанина Мирчевска, во режија на Зоја Бузалковска и во продукција на НУ Центар за култура „Марко Цепенков" Народен театар „Војдан Чернодрински";

Црна птица од Дејвид Харовер, во режија на Бојан Трифуновски, продукција: Буден театар Скопје во соработка со Драмски театар Скопје;

Варијаци: диви пајки од Дејвид Мемет, во режија на Кирил Петрески, а во продукција на НУ Центар за култура „Трајко Прокопиев" – Театар Куманово

Лет во три глави од Загорка Поп Антоска-Андовска, режија Никола Ристов, а во продукција на Македонски народен театар Скопје;

Чернодрински експрес од Тихомир Стојановски, режија на Јордан Витанов, во продукција на Културен центар „Скрб и утеха", Скопје и Народен театар „Јордан Хаџи Константинов – Џинот", Велес;

И испитната претстава по актерска игра „***Вака, вака и вака***" на студентите од втора година од класата на професорите Мими Таневска и Владо Цветановски.

Ние ќе го свртиме вниманието на извонредната фантастична приказна на Жанина Мирчевска ***Таму каде што не сум бил*** и секако на најдобрата режија на Зоја Бузалковска досега, зашто со оваа современа бајка (којашто заради специфичната постановка во камерни услови во затворениот круг волшебно се испреплетуваат надземниот, подземниот и овоземниот свет и живот) не можеа да ја следат повеќе од шеесетина гледачи, Народниот театар од Прилеп, прави уште еден силовит исчекор во утврдувањето на својата репертоарна политика, давајќи им можност особено на младите актери. Оваа современа бајка за млади и возрасни, прекрасно дизајнирана во сите сегменти (вклучително и програмчето) покажува уште еднаш дека Прилеп и водството на неговиот театар знаеле да учат, да примаат, да воспримаат и полека (и покрај несодветниот руиниран театарски објект) да ***изградат*** *свој театар*, од прекрасни и талентирани млади актери и да свртат околу себе квалитетни и докажани уметници – соработници, создавајќи: ***репертоар!***

Оваа силна театарска експресија, толку вдахновено и инспиративно можеше да се игра само во Прилеп, да се создаде само таму, зашто одржувајќи се толку години МТФ токму во Прилеп се чини ја извршил својата примарна задача: да ја создава и да ја негува љубовта кон театарот, така влијаејќи врз создавањето на прекрасни млади актери (и др. театарски уметници), очигледно создавајќи кај нив желба да живеат и работат во својот град, но и да учествуваат во големиот натпревар на уметноста со достигнување на врвни креативни резултати. А млади се и на почетокот се. А што ли ќе биде потоа?

Трибините како своевидна придружна содржина на годинашниот МТФ зафатија три термини во и онака богато пополнетата фестивалска програма. Се чини дека меѓу трите теми: ***Авангардата во театарот во Македонија*** (модератор Братислав Димитров), ***Театарот во служба на драмската уметност или на естрадата*** (модератор Трајче Кацаров) и ***Литературниот јазик и театарот*** (модератор: Роберт Вељановски) најголем интерес предизвика третата трибина, којашто и би ја оцениле за најуспешна со оглед на фактот дека кога е во прашање македонскиот литературен јазик и особено неговото практицирање на театарската сцена, во преводот, но и во создавањето на оригинални драмски дела на тој наш

насушен јазик се лоцираа многу суштински проблеми, кои остануваат за решавање во иднина. Прашањата и дилемите околу употребата на дијалектниот јазик како јазик на одредено драмско дело или како цитатен (делумен) во некое драмско дело, предизвика различни мислења, главно поделени и спротиставени. Прашањето на конечниот професионален однос на театрите кон сценскиот литературен јазик конечно го отвори и прашањето за потребата од постоење на лектори во самите театарски куќи и слично, но според наше длабоко убедување за тоа каков македонски јазик се говори на театарската сцена, крајно е одговорен не актерот, туку режисерот најодговорниот (*редактор* автор): ***режисерот.***

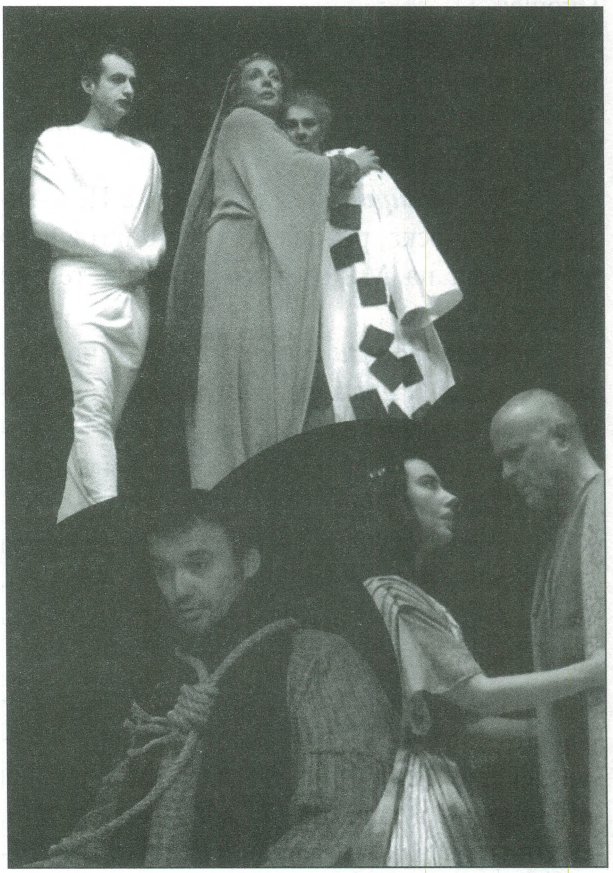
Изложбата (отворена во предвечерјето и како увертира на МТФ) од уметничките дела на Шестата ликовната колонија „Де Ниро" од Битола, што во Изложбениот салон на Центарот за култура „Марко Цепенков" и годинава ја подготви покренувачот на истата и сопственикот на битолскиот хотелско-ресторански бренд под истото име („Де Ниро") господинот Драган Филевски, беше единствената ликовна содржина во делот на придружната програма. Несомнено е: колонијата станува сегмент од МТФ и го збогатува вкупниот впечаток на самиот духовен простор во кој се случуваат средби, разговори и дружења на уметниците. Колонијата со оглед на својот меѓународен карактер преку своите вредни дела и автори, му приложува и квалитет повеќе на Фестивалот во таа смисла.

1.

„СВЕТО СРЦЕ" – театарскиот повраток на водечкиот (сега веќе) од најстарата генерација театарски магови Љубиша Георгиевски, едновремено е и негово враќање како драмски писател. Љубиша Георгиевски, евидентно во зрелите години и во своето исклучително извишување до врвовите на театарската уметност – сè повеќе му се свртува на пишувањето и за кусо време и само со неколкуте драмски текстови, успеа моќно и неизбришливо да го запише своето име во поновиот летопис на македонската драматургија.

Во случајов, зафаќајќи се со библиската тема за убиството на Исус Христос – профетскиот втемелувач и маченикот на христијанството како најраспространета религија низ просторот и времето – Љ. Георгиевски, повторно со неговата интелектуална моќност и ерудиција, создава сценска содржина од жанрот мистерија, во која низ луцидни филозофски размисли и поставки се разглобуваат мноштво егзистенцијални прашања и дилеми, пред сè од етичка природа. Со вештина на проверен драмски автор, тој ги отвора сите болни прашања на долговековното христијанско опстојување – за предавството, за лицемерието, алчноста, политичкото полтронство и воопшто човечката превртливост.

Како мислител и интелектуалец кој е застапник на тезата дека сè во човековиот живот е политика (затоа што, според Аристотеловата поставка и самиот човек по својата всушност, односно битие е *зоон политикон/* ***политичко суштество***) тогаш е разбирливо што писателот/режисерот Љ. Георгиевски (кому



„Свето срце" - МНТ

што десеттина години политиката му беше примарна професија) ќе продолжи да создава театар од видот – политички, секогаш отворајќи теми и болни петна, од поблиската и подалечна историја.

Зошто темата Исус Христос, би била толкувана како театарски предизвик за политички разглобувања и манифестирања на политички тези на Љ. Георгиевски – во актуелниов миг на македонскиот театарски опстој? Иако аналогиите можат да се одвиваат во повеќе насоки во етичките предзнаци и позиции на и во македонското општество и би биле многубројни – да останеме во Исусовото време – библиското.

Израел/Јудеја е под силната стега на римските легии и римската империјална власт; на Јудејците им е оставен малиот простор на некаква духовна и религиска слобода, но сепак јаремот на римскиот глобализам ги задушува сите поинакумислечки индивидуалности и слободоумности. Од друга страна, тука е малубројната домородна каста од типот на Ирод-и (и(з)роди) кои се одлучиле на сервилност, послушност и кои ја избрале удобноста како привид и замена за слободата на својот народ. Во тие такви услови ниту денес, ниту тогаш – ниту во иднина нема простор за пророци, јасновидци, слободарци – за оние што проповедаат промена на нештата на подобро (но за сите, за сиот народ) со најетичкото средство, најчовечното во човека – љубовта. Исус е наклеветен. И ќе биде убиен (распнат, расчеречен). Но кој е предавникот? Дали вистинскиот предавник е Јуда – и дали е тој тоа – самиот?! Или, Јуда е еден од многуте предавници, слабаци, веднглави, немоќници. Дали всушност – Јуда не е длабоко во секој од нас, вон нашата сопствена слабост, како добродушност, како доблест?! Прашањата се многубројни – а вистината е една, вели Љ. Георгиевски – со љубов не се менува светот, со љубов само се мечтае и се саможртвува за поубавиот, сонуван свет – за сите!

Со стилски спокој и мисловна задлабоченост, режисерот Љубиша Георгиевски гради претстава на високи стојности со мајсторско одбирање и градење на деталот, негово поедноставување и ставање во функција на естетиката на претставата и нејзиниот уедначен израз. Во таквата постапка и со нужно таквиот приод кон сопствената драматуршка предлошка, режисерот Љ. Георгиевски, многу убаво знае од што поаѓа и на што може да смета во сценско-драматуршката поставка на драмата (мистеријата) „Свето срце“. Во отсуство на класичните драматуршки елементи, а и при познатата (историски релевантна) разврска (на животот на Исус Христос), режисерот со голема верба во вредностите и доволната драматичност на своите писателски и филозофски тези, но и вербални бравурозности и вешти дијалози меѓу библиските ликови – во најголем дел од градењето на драматичното, работата им ја препушта на актерите. Ако се земе предвид дека ролјите ги толкуваа врвните имиња на најактуелната и најзрелата актерска генерација, како што се тоа: и во претставата доминантниот Бранко Ѓорчев (кој не случајно токму за улогата на Кајафа првосвештеникот на Ерусалим, како и за своето друго епизодно остварување во „Кинегонда во Карлаленд“ на Драмскиот театар, ја доби нагарадата „Димче Трајковски“), потоа Никола Ристановски, секогаш вештиот мајстор на говор, уверливост и лик на голем актер (Јуда Искариотски), па Сенко Велинов (Симон, односно Петар), Искра Ветерова, Јовица Михајловски, Ѓорѓи Јолевски, Владо Јачев, Ѕвездана Ангеловска итн. – се стамен до стамен лик и актери со големи перформанси.

Оваа концептуално истрајна во елементот на едноставност, претстава која преку игра, режија и ефектна сценографија во смисла на претходното, крајно успева во демистифицирањето на библискиот мит, до самата негова суштност – човекот и човековата, природа – судбина.

Иако, авторовата сентенца „Не ли е време да се покаеме?“, која звучи многу каузално и во најголема мера не е многу прифатлива, зашто и позитивен одговор и дејствувањето во таа смисла, основното прашање на „гревот“ и простливоста на стореиот грев – останува, сега и засекогаш – отворено, нерешливо. Има грев и грев и иако простувањето е долго патување кон очовечување на човештвото – а за рацете,

иако може да има заборав, прошка и покајанието, не може да се има.

„Свето срце“ авторскиот проект на Љубиша Георгиевски и продукција на МНТ, беше и е уште еден од од параметрите за високата вертикала во која силно е извишен и продолжува да вишнее, македонското театарско *чудо*.

(*„Свето срце“* автор: Љубиша Георгиевски; режија: Љубиша Георгиевски)

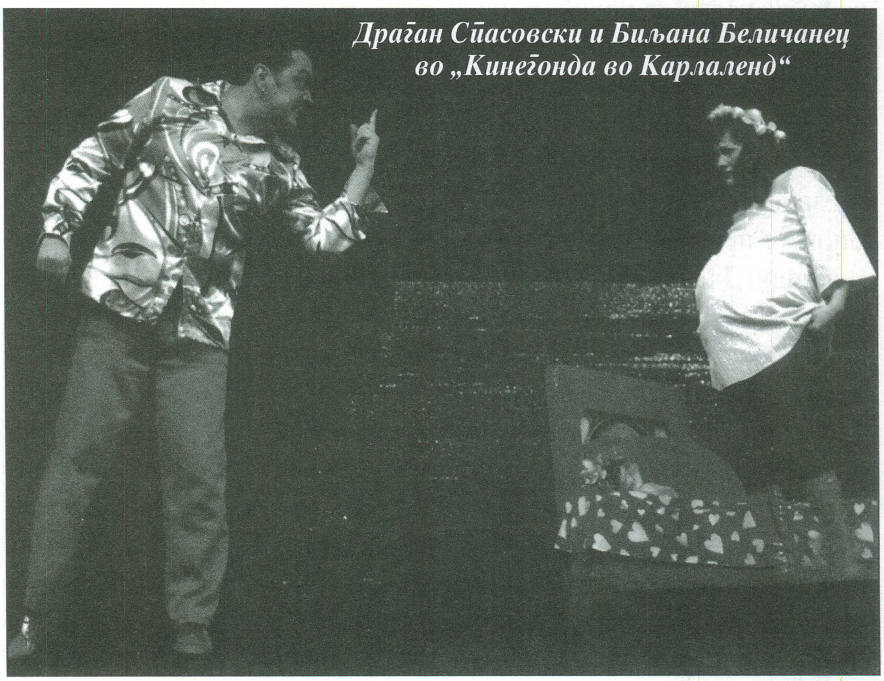
2.

„КИНЕГОНДА ВО КАРЛАЛЕНД“ секако една најзабележителните фестивалски претстави, доминантна во повеќето елементи на сценскиот израз – настаната како *втор дел* од драмската парафраза (барем номинално) на Волтеровиот „*Кандид*“ што несомнено блескотниот интелект и ерудитивен капацитет на Венко Андоновски, ја искажува во една целосно театарска форма, потврдувајќи му го на овој наш и европски автор уште еднаш високото рамниште на кое ја издигна и својата драматургија и македонската литература, воопшто.

Токму искуственият и умен пристап на авторот Венко Андоновски кој политичките и други реалитети, македонски и европски – денес, осум години по „Кандид во земјата на чудата“ го создава *продолжението* (второ) на оваа наша **comedia viva** – и бесконечна.

Така, благодарение на среќниот спој автор/успешен драмски текст – режисер (Сашо Миленковски) и извонредна актерска екипа, пред осум години во Драмски, настана и сèуште се игра ненадминатата бурлескно-гротескна драмска хипербола „Кандид во земјата на чудата“ – и невообичаено за македонски состојби дојде продлжението – исто така силно и моќно, освојувајќи го македонскиот сценски простор и што е најважно, освојувајќи ја публиката. Во таа смисла може да се претпостави дека траењето на „Кинегонда...“ не ќе биде ништо покусо од она „Кандид...“ – зашто рецептурата, елементите/состојките и мензурата се исти, а што е најбитно исти се мајсторите, алхемичарите на хуморот (и сатирата) Андоновски-Миленковски, со еден збор иста лабораторијата и скоро идентична постапката.

И додека (во неизбежната споредба на двата текста) заклучуваме дека (за разлика од Волтеровиот, кој патува во многу земји), овој, на В. Андоновски – *Кандид* (патува во една – нашата) *...земјата на чудата*“ – дотогаш, за да ги види сите оние чуда и чудесии, во новиот текст, односно во претстава на тандемот Андоновски/Миленковски – чудесиите на светот и по светот ќе замине да ги види и доживее една необична и храбра наша Македонка, Дон(к)а Кинегонда. Целта на нејзината посета е всушност еден наш македонски (зошто не?!) „мониторинг“, на обединетите европски простори, за кои еве некој постојано, веќе две децении ни раскажува бајки и скаски. Сарказмот и на Андоновски, но особено на режисерот Миленковски во сценското преточување – е тотален. Сликата за Европа не е ниту малку идилична, таа чудесна земја „Карлаленд...“ нашиот урнек, тој фетиш и Андоновски и Миленковски, го ури-



Драган Спасовски и Биљана Беличанец во „Кинегонда во Карлаленд“

ваат и жестоко го исмејуваат со сите можни средства (со комплетниот актерски дискурс, со консеквентната но и „откачена“ костимографија итн.). Зашто тие се во право и тие се оние чие интелектуално ниво на водечки творци и кои ни ја предочуваат и нè потсетуваат на показно духовит начин на онаа нам преку народот мудрост – позната попска реплика: „слушај што ти зборувам, не гледај што правам“.

И така завесата се крева... Ликовите се препознатливи (режисерот и во овој „втор“ дел ги ангажира безмалку истите и соработници), стилот и јазикот е истиот: бравурозен, логичен – полн семантички откровенија на хуморното во јазикот на пародијата и фарсата кои се тотални; смеата е неизбежна, природна – но со значителен вкус на горчина.

Патувањата, животот и „приклучениjата“ на Кинегонда во „белиот свет“, односно претставата „Кинегонда во Карлаленд“ нé враќа назад до една блага асоцијација на „Солунски патрдии“ (М. Поповски, тверзија) за да се запрашаме: не прави ли В. Андоновски (С. Миленковски), се разбира на повисоко и поамбициозно ниво, да ги именуваме така – *Европски патрдии* со целата таа наша *македонска (европска) состојба.* Така со сета досега покажана надареност (и ученост) во владеењето на вештината за создавање на хумор и комика на едно повисоко и поинтелектуално ниво, кое не е само во формирањето на карактери, ситуации и гег, туку доминантно во актуелизациите во текстот, во неговата асоцијативност, авторот Венко Андоновски и самата претстава ја остваруваат својата високо звучна резонанца во публиката. Тој и таков текст остава широк простор за одработување на останатото и од страна на режисерот и особено од актерите. Не ќе згрешиме ли ако оваа претстава ја наречеме, покрај другото „актерска претстава“, зашто се ретки драмските или комедиографските текстови што им овозможуваат пробликнување на таква слобода и креативност, каква што ја дава/овозможува „Кинегонда во Карлаленд“.

Затоа на крајот мора да биде подвлечено дека Венко Андоновски (а со него и С. Миленковски) подолго време покажува дека комедиографскиот сенс во Македонија не и исчезнат, туку е во евидентен подем, за што, меѓу другото, се заслужни недоброjните актерски персоналитети од типот на: една Билјана Беличанец-Алексиќ (која во апсолутна смисла ја освои и публиката, но и жирито коешто ја овенча со наградата за улогата на Кинегонда – наградата за главна женска улога), потоа неисцрпниот Драган Спасовски Дац, Бранко Ѓорчев, Сашо Тасевски, Јелена Жугиќ, Зоран Љутков...

(*„Кинегонда во Карлаленд“* автор: Венко Андоновски; режија: Сашо Миленковски; сценографија: Сашо Миленковски; костимографија: Тихомир Спировски; музика: Пост; – Драмски театар – Скопје)

Сцена од претставата “Тероризам“

3.

„ТЕРОРИЗАМ“ е текст што го потпишуваат заедно браќата Преснjакови (Олег – постариот и Владимир, пет години помладиот), а кои се едни од најактуелните имиња во руската, не само драмска литература, туку и во прозата, филмот и театарот – воопшто насекаде каде се појавуваат: од автори на текстови / сценарија до режии. Олег и Владимир Преснjакови сета своја библиографија, сите свои дела и реализации, а за кусо време (и покрај нивната релативна младост) ги имаат многу: над десеттина драми (коишто освен во Русија се играат

и низ Европа), не помалку филмски сценарија, романи, но и режиски остварувања – значи сè што создаваат, работат и прават на креативен план – го прават заедно, во тандем и одлучиле врз сето тоа да се потпишуваат со *Браќа Преснјакови.* Па така останува прашањето: зошто не е почитувано тоа и при преводот на текстот „Тероризам“ на македонски, или се заборавило дека определбата и правото на авторот со кое и какво име ќе го потпишува своето дело е негово е свето право (како и секое друго авторско право).

Инаку, текстот кој пред нас го претставува НТ „Ј. Хаџиконстантинов – Џинот“ од Велес, својата праизведба ја има пред неполна деценија и заедно со сето она што ќе создадат и на полето на драматургијата и театарот – воопшто, како и во прозата и филмот, на браќата Преснјакови (иако родени и делумно образовани во далечниот Сибир) за кусо време ќе им обезбзеди позиција на заштитен знак на културната сегашност на главниот град Русија (РФ), Москва. Ова можеби најповеќе од причини што тие, како што го прават тоа исклучително илустративно и успешно во „Тероризам“ на многу нов, свеж и инвентивен начин, со силна доза на критичност, ироничност и зајадливост до болка – ќе удрат по сè она што доаѓа како негативитет во руското постсоветско време.

Во шесте слики во драмата полна горчина и критика, кои во една разбиена драматуршка постапка на крајот ќе бидат обединети – со ескплозија на разврска, на епилог: дека сé, токму сé што ги надминува нормалните и хумани човечки релации е тероризмот и секогаш ќе заврши со експлозија – од кој било вид.

Режисерот Александар Ивановски, ги пронаоѓа вистинските актери за ликовите во оваа непреамбициозна, игрива шестделна драмска етида и солидно ја мотивира и поткрепува својата определба за постановката на овој, во многу нејзини сегменти актуелен текст на сцената на велешката професионална театарска куќа, која подолг период дејствуваше како полупрофесионална, а еден подолг период Велес остана без театар (со укинувањето на оној првиот, повоениот). Изгубеното тешко се надоместува, иако Велес ја има предноста (но и во некоја смисла и недостатокот) што е на четириесетина километри од главниот театарски центар на државата, Скопје.

Сепак, можноста сериозно и со ентузијазам да го обработи својот дел, ја прифаќаат сите актери – и тука нема ништо ни да се додаде ни да се одземе, зашто „Тероризам“ не е текст кој дава некои особени креативни простори и можности, а во случајов и од виденото – ниту такви му се овозможени и на режисерот Ивановски, ниту на сценографот К. Џидров, кој понудува бледи и неивентивни сценографски решенија, најверојатно ограничен и од материјалните можности, а во врска со тоа и непреамбициозните барања на режисерот Ивановски. Дека и во повеќето театарски куќи преовладува правилото да се штеди, со оглед на времињата и условите во кои дејствуваат театрите во Македонија денес, сигурно показател е и фактот дека режисерот на претставата е потпишан и под музиката, што не беше невообичаена практика на годинашниов МТФ. Така, во прилог на ова имавме ситуации (во име на дизајн), многу автори соработници на фестивалските проекти да се појават во повеќе медиуми (што не е ниту забрането ниту невозможно), но одлуката на фестивалското жири наградите за костимографија за претставата „Кинегонда во Карлаленд“, како и за сценографија (?!) за кумановските „Тетовирани души“ не би ја третирале како несфатлива, туку како компромис, особено за оваа втората, и тоа од оној вид: да има награда и за „Тетовирани души“, односно и за театарот од Куманово.

Самата претстава „Тероризам“, секако според мислењето на менаџментот на театарската куќа, но и според селекторот на МТФ, Петар Темелковски го понуди на увид најдоброто што е во мигов на репертоарот на сцената во Велес наспроти сета друга продукција на македонските театари. Селекторот одлучил, а не морал и да го направи тоа: претставата да ја смести во официјалната програма на 44 „Војдан Чернодрински“. Можеме да претпоставиме дека покрај модерната структура (и во однос на текстурата) на „Тероризам“ дека и не

е неинтересно на едно годишно соочување на професионалните театарски куќи од земјава, да се најде и претстава дури и поимовно со тема *тероризам*. За оваа творба на браќата Преснјакови се вели, меѓу останатото, дека е настаната и пред терористичкиот атак врз „кулите близначки“ во Њујорк, московскиот театар, училиштето во Беслан итн. Но е основната идеја за таквиот конкретен и глобален тероризам што го актуелизира предимно овој текст и оваа претстава. Индивидуалниот тероризам, од катадневен, од човек на човек, оној најинтимниот и најсуптилниот е тој што и поттекстуално, но и очигледно го третира, го прикажува, го карикатурализира. Терориразам од секаков вид и појави ќе помине низ шестте слики на претставата во која секој од ангажираните актери солидно си го одработил својот дел во создавањето на уверливиот впечаток за своето актерско мајсторство во пренесувањето на овој убедливо модерен театарски јазик.

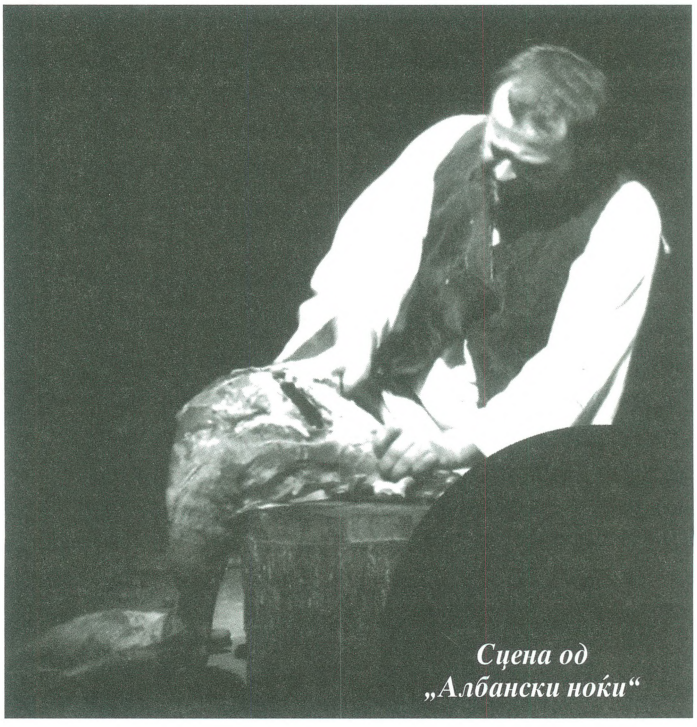
Во претставата со успех настапи стандардната актерска екипа на театарот, што го носи името на основоположникот на македонската драма – преродбеникот Цинот.

(„***Тероризам“,*** автори: браќата Преснјакови; режија Александар Ивановски; сценографија: Крсте Цидров; костимографија: Невена Тасева-Петровиќ; избор на музика: Александар Ивановски; – НТ „Јордан Хаџиконстантинов – Цинот“ Велес)

4.

„АЛБАНСКИ НОЌИ“ – Што, за среќа на годинашниов фестивал, *не се изгуби во преводот*, благодарение што матичната куќа што ја продуцираше претставата – Албанскиот театар од Скопје и организаторот на МТФ, обезбедија современ мошне ефектен, симултан превод. Преводот се одвиваше професионално, без ни најмалку да го попречува акцептирањето на драмското дејство, што на претставата ѝ обезбеди одличен прием со очигледното премостување на јазичната бариера.

И оваа претстава, работена по адаптираните текстови на неколку прозни и други албански автори, меѓу кои и на М. Кутели. Ф. Коница, но и на албанскиот антрополог Антон Чета, нејзиниот режисер ја поставува на самата сцена заедно со публиката, со што ја вреднува во оние претстави кои експериментираат со просторот и кои според логиката на нештата, не може а да не одреди и подреди во камерните изведби на МТФ оваа година. Значи и оваа претстава, како една од десетте од официјалната програма, а со очигледна камерна форма им дава шлагворт на оние мислења, дека прилепскиот, односно Македонскиот театарски фестивал „Војдан Чернодрински“ не треба во својата програма да вклучува претстави од ваков вид, барем не во главната (официјална) програма – затоа што тие можат и треба да се најдат на посоодветниот според програма, во таа смисла фестивал, фестивалот „Ристо Шишков“ во Струмица. Од друга страна, пак, тука е правото и на МТФ и на селекторот, на фестивалската сцена во Прилеп да го донесат највредното што е направено во театарот (од секаков вид) во Република Македонија меѓу двете изданија на фестивалот, без оглед колку и во која претстава се запазени или напуштени некои стандарди кога е во прашање формата,



Сцена од „Албански ноќи“

концептот и истражувањата и експериментирањата со новите содржини, театарски простори и локации.

Колажот од многуте текстови на коишто режисерот Ентон Каца (од Тирана, Р. Албанија) му го наоѓа местото под насловот „Албански ноќи“ е уште еден обид на една група албански автори да проговорат со јазикот на сцената за сите можни блискости, но и оддалеченост во време и простор коишто се јавуваат во една иста етно-култура и традиција, но и да се исправи пред неумноста на некои традиционални вкоренети предрасуди и убедувања, кои не се во духот на нешто што во сопствената историја овој народ го има доведено до канон.

Вклучувањето на атрополошките видувања, пак, треба да биде причина повеќе за обединувачкото, наспроти раздвојувајчкото, поделеноста и непочитувањето и негувањето на традицијата на заедништвото и заедничките корени.

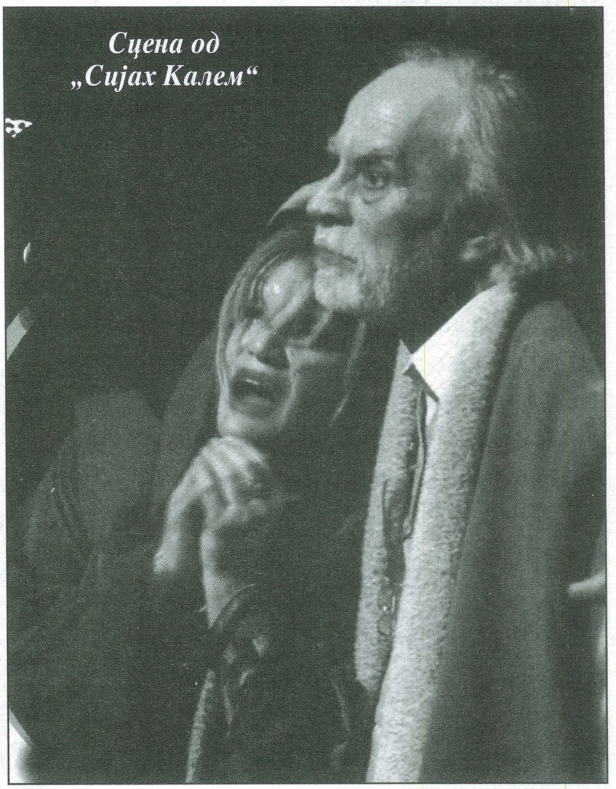
Во една сценска постапка која тргнува од суптилен фолклорен реализам и лиризам, па до крајно евидентниот натурализам (колењето на јагнето и сите други дејства врзани со тоа, до јадењето на печено јагнешко месо итн.) режисерот Ентон Каца, демонстрира решенија со кои тежнеее да извлече симболички и метафорички значења во врска со основните тези на постановката. Очигледно се работи за искусен и инвентивен автор кој прави одличен збир на актери и актерски можности, од кои е извлечено сето вредно на површина и е ставено во функција, на оваа мошне суптилно дотерана и сработена претстава.

Преводот не само што овозможи впечатливо следење на сижето, туку тој во најголем дела обезбеди целосно акцептирање на драмското дејство – кое гледачите токму во убаво говорениот текст и убаво интерпретирањето на песните (а во отсуство на секаква музика) да прозвучат со сета полнотија и мелодичност на јазичното богатство.

На крај, секако треба да се подвлече дека сите можни морални и дилеми од поинаков вид што ги отвора оваа претстава на Албанскиот театар од Скопје, можат да бидат подеднакво важечки за сите и за сето она што нашата заедничка Европа, денес го именува „Западен Балкан“ а не јужен (веројатно затоа што најјужно е една членка на ЕУ, нели?).

Оваа театарска куќа мора да биде задоволна што на МТФ се појави со силна и мошне елоквентна претстава, а и од фактот дека преку неа и во практична смисла се дадени и одговори на некои од самите прашања во претставата – а тоа е учеството на уметници и творци од повеќето краишта и земји каде што живеат тие како припадници на еден народ, чиишто вредности и традиционални достоинства, но и дилеми, ги артикулира и самата претстава.

(*„Албански ноќи“* автори: М. Кутели, Фаик Коница и Антон Чета; режија: Ентон Каца; – Албански театар Скопје)



Сцена од „Сијах Калем“

5.

„СИЈАХ КАЛЕМ“ е секако претстава на НУ Турски театар од Скопје, со која годинава, на 44-тото издание, се чини овој театарски ансамбл се претстави во најдобро светло. Едноставно ова претстава е висок дострел во

репертоарот и тежнението кон високи театарски вредности на тетарската куќа која цели 60 години ги негува и ги исполнува просторот и потребата од театарски живот на еден етникум. Накусо, во оваа претстава препознаваме искачување кон антологиски вредности на турската сцена и глумиште – што доаѓаат од главниот град на Република Македонија, а чија текстуална предлошка ја потпишаа две еминентни писателски имиња, среќно пронајдени врз еден проект којшто за долго време и со проверени вредности го збогати македонскиот театар. Јордан Плевнеш, како познат и докажан драмски автор со поетска провениенција и Илхами Емин, поет од турската заедница во Македонија, се луѓето кои се најдоа во креативниот чин на испишувањето на претпоставениот и величествен животен пат на една творечка фигура од средниот век – Сијах Калем (т.н. Црниот Молив) сликар колку таинствен, толку величествен – човекот кој мистичниот Исток го отвори, му го откри на *културниот* Запад, со сета негова мисловна и раскошна убавина.

Радува фактот дека вредностите на оваа претстава и публиката, како своевиден учесник во сценскиот настан, брзо и многу лесно ги откри – и покрај јазичната бариера (а таа беше присутна и неизбежна, со оглед на очигледната неможност за некаков вид превод – ниту аудио ниту визуелен).

Поаѓајќи од темата – животот (или поточно претпоставениот, несигурен животен тек) на генијалниот мистериозен турски сликар од векот на зачетокот на турската империја и на авторите на текстот, но особено на режисерот на претставата – Владо Цветановски му отвораат големи можности за создавање на несекојдневна театарска продукција, со особен неограничен имагинативен распон. Можностите на текстот режисерот и ги користи, нурнувајќи се во атрактивниот експеримент – публиката да ја стави во самиот средишен простор на сцената кутија (на токму и вкупно 99 столчиња, со симболично значење извлечено од исламски извори за толкуте имиња на Алах), а четирите страни на таа кутија да ги претвори во четири засебни сцени (на четирите страни на светот), од зад чии завеси или видови надоаѓаат импресивните случувања, наизменично или симултано – сочинети од песна, боја, нарација, спектар создаден од разни, материјали и инструменти, едноставно – спектакл за окото и увото.

Импресивното во оваа претстава е токму апсолутното вклучување на публиката во проследбата на секој одделен настан, на секој засебен звук, знак, симбол, изблик – кој едноставно не може да се претпостави од која страна (од четирите) во даденият миг ќе го испровоцира вниманието на гледачот и ќе ги насочи неговите сетила кон една или друга страна, на која се случува главното дејство (секако сврзано со главниот лик) Сијах Калем – во извонредната интерпретација на Елесја Касо (чии актерско-уметнички дострели беа наградени со највисоката награда „Војдан Чернодрински“ за главна машка ролја), или пак кон некоја друга страна од која ќе се појавеше некоја од неговите слики или некој етнозвук произлезен од песната и играта на/од некоја од многубројните временски и просторни дестинации и авантури, каде текстот или режијата супериорно ќе навлезеа во тој миг.

Оваа супериорна театарска авантура низ просторот и времето, во која гледачот најчесто се чувствува не само како сведок или набљудувач, туку напати и како директен, активен соучесник кому, со постојаното менување на аголот/визурата на гледање, му е и дадена задача да учествува во животниот и животворниот пат на уметникот и неговата уметност, која секогаш ја има моќта на убавината, но и дарот на бесмртноста. А сè друго, всушност, е само долго патување, како што тоа повеќекратно во претставата го искажува рефренот и лајтмотивот на песната: „Патувам дење и ноќе...“

Овој своевиден спектакл – мал во обем, но голем по достигнувањата и мафестираната моќност, не ќе беше тоа без партиципацијата на богата и инвентивна, секогаш на најпрофесионално рамниште стокмена костимографија на Благој Мицевски и сценографијата на Нурулах Тунџер, но пред сè и над сè ако не беше

тука полетната игра со цела предаденост на театарскиот чин – на целокупната екипа на турскиот ансамбл потпомогната со студентите на ФДУ – идниот подмладок на оваа театарска куќа во подем.

(*„Сијах Калем“* автори: Илхами Емин, Јордан Плевнеш; режија: Владо Цветановски; сценографија: Нурулах Тунџер (Турција); костимографија: Благој Мицевски; музика: Џенгиз Ибрахим; арт-дизајн: Владо Ѓоревски-Рафик; – Турски театар Скопје)

6.

„ТЕТОВИРАНИ ДУШИ“, еден од маркантните драмски текстови на големиот европски драматург Горан Стефановски (родум од Македонија) ѝ припаѓа на онаа голема и неповторлива македонска (драмска) сага и секогаш бил и ќе биде голем предизвик, особено за македонските театарски сцени. Потврда на ова е неговата најнова постановка од страна на театарската куќа од Куманово. И оваа професионална театарска институција која официјално треба да ја именуваме со насловот НУЦК „Трајко Прокопиев“ – Куманово, иако за жал проретчен и бројно заслабен, не истрајува пред предизвикот да постави на својата сцена поамбициозен театарски проект, во очигледниве денешни услови на докажана и присутна општа „беспарица“ .

Дека и покрај тоа постојат амбициите да се создава стамен репертоар и на сцената да се играат веќе класичните драмски вредности од типот на „Тетовирани души“ излезени од, се чини неисцрпната, творечка работилница на живиот класик на македонската драмска литература – Горан Стефановски, покажува тежнението на овој ансамбл за клучните ролји да се зајакне со гостувачки актери, во случајов со маркатниот Владо Јовановски (меѓу другото и наш водечки филмски актер) во улогата на Цибра и инвентивниот Роберт Велјановски (во улогата на младиот студент од Македонија – Војдан) и двајцата од Скопје. Секако во гостувачката екипа спаѓа и режисерот Јани Бојаџи (од Струмица).

Дека сепак понекогаш ограниченоста на средствата и принуденоста за штедење на и онака недоволните средства може да резултира и решенија кои можат да бидат вреднувани и како мошне успешни во најдоброто значење на поимот за креативност, доказ би бил и примерот со сценографијата во оваа претстава, која најверојатно првично е раководена од идејата на рационализирање со финансиските средства. Оттаму таа првично и изгледа сосема скромно: исцртани кулиси од разни форми (и соодветно исцртани содржини) и соодветно илуминирани, кои се подигнуваат (исправуваат, односно спуштаат на подот со помош на сајли – кога не се во драмскиот тек/дејство). На ваквото решение може да се гледа и како на не многу успешна импровизација, но и онака како што го протолкувало жирито на Фестивалот – доделувајќи му ја токму нему единствената награда на МТФ за најуспешна сценографија. Така, со оглед дека кон наградата за сценографија жирито не даде образложение, можеме да претпоставиме или да посакаме дека авторот на сценографијата Тихомир Спировски и режисерот Јани Бојаџи, на вакво решение можеби се одлучиле од други покреативни интенции, па така спуштањето на кулисите на подот/тлото (при промената на местата, просторот на

Сцена од претставата „Тетовирани души“

дејството може да значи одминато/поминато време, исто како и газењето/одењето по нив), а многуте сајли како вертикали искосени или прави, низ кои се провираат актерите, односно ликовите да има подлабоки знаковни димензии, кои не мора да биле прочитани и сфатени од секого. Но, сепак, остануваме на впечатокот дека ваквото сценографско решение некако ја стеснуваше самата претстава, го ограничуваше просторот во помали димензии. Ваквиот приод може да се прифати и со поинакво толкување – постоење на авторска интенција дека нашинците (иселениците и откорнатиците, за кои говори претставата) таму некаде во белиот свет и *Америкиīе*, најчесто немаат некој широк „животен простор" и стандард (барем повеќето од нив) за што всушност и говори и самиот драмски текст на Г. Стефановски.

Не само неуспехот на материјален план, неостварената печалба, чувството на залудност и промашеност и неснаоѓањето во таа насока, туку носталгијата (таа македонска вродена, кодовна болест на душата) е таа што ја убива не само првата генерација, туку и втората и третата (и најновата) генерација на нашите современи *īечалбари*. Кумановските „Тетовирани души" во таа смисла, сепак, се вистински омаж на сето судбинско македонско печалбарство, на сето македонско откорнување до ден денешен.

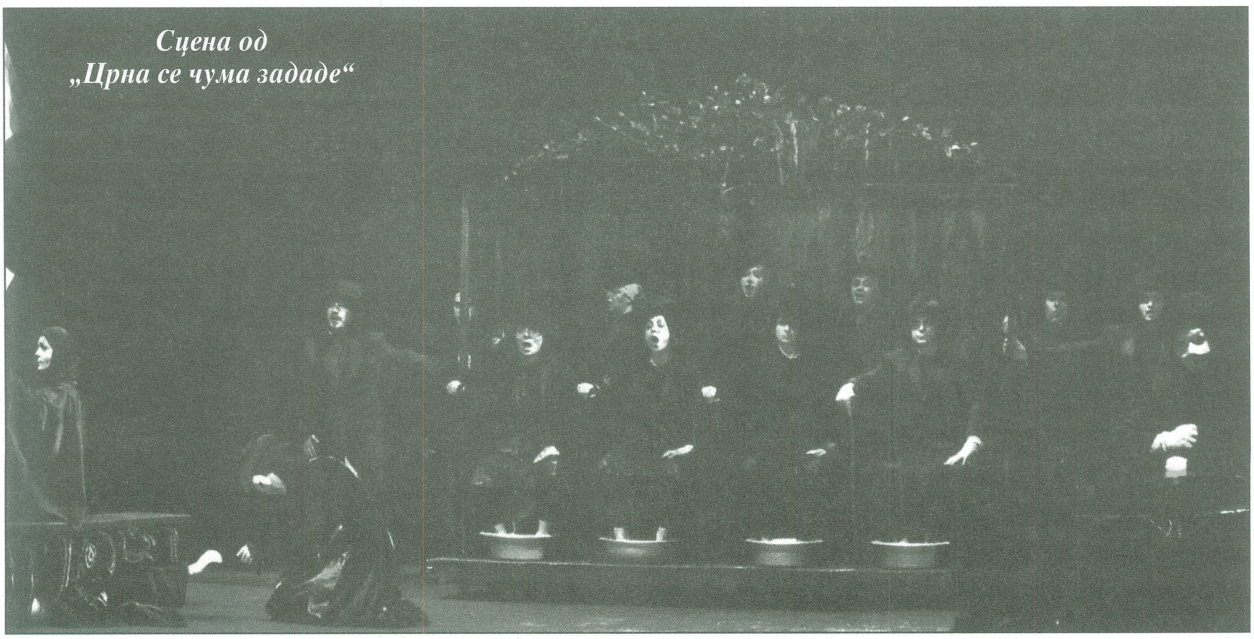
(***„Теīовирани души"***, автор: Горан Стефановски; режија Јани Бојаџи; костимографија: Јани Бојаџи; дизајн: Тихомир Спировски; музика: Горан Трајковски; – НУ ЦК „Трајко Прокопиев" – Театар Куманово)

7.

„ЦРНА СЕ ЧУМА ЗАДАДЕ" – драма или ораториум е првата дедуктивна размисла, по проследувањето на еден од поамбициозните проекти на НТБ, но и самиот режисер Владимир Милчин, кој во последно време како да е помалку свртен кон театарот, а повеќе кон неговиот професорски и општествен ангажман.

Дека сепак се работи за сценско-драмски вид пасија, односно ораториум во кој со значително учество на музиката се говори за маките и страданијата човечки од некоја сила (по правило тука се мисли измачувањата/страданијата на Исус Христос) или на народот од некоја (над)-природна катастрофа или болест, каква што е чумата од чии стравотии можеби и произлегла пак онаа народна наша синтагма: маки Исусови.

Значи, „Црна се чума зададе" е и драма и ораториум и пасија, во чие создавање Владимир Милчин се користи со множество текстови: драмски, поетски и народни, во создавањето на текстуалната предлошка во која значаен дел зазема и битната тежест токму во тексту-



Сцена од „Црна се чума зададе"

алниот дел е поемата „Апокалипса“ на Михаил Ренџов и воопшто неговата поезија, која концептуално кореспондира со темата за човечките страдања и народните патила, вчера, денес и во сите времиња. Со оглед дека на секој ораториум покрај сценската презентација на уметничкиот текст е битен сегмент музиката, со право овој кохерентен и тревозно возбудувачки проект, како коавтори го потпишуваат адаптерот на текстот и режисер Владимир Милчин и авторот на оригиналната инспиративна музика – Миодраг Нечак, што секако е големо признание за него како автор и соработник, на големото име на македонскиот театар.

Чумата (или колерата) покрај сите крвави војни и страотни природни несреќи што му се случувале на човештвото, на народот низ историјата на цивилизацијата – е била и е една од најстраотните закани за него. Оттаму таа е позната и како реалност и како метафора за секое „црно“ зло и кај Македонецот, низ неговата трагична историска опстојба, оттаму таа е присутна и во неговиот фолклор до самото предвечерје на конечната слобода. Заради тоа логичен е и кулминативен музичкиот рефрен, тој македонски лајтмотив на животот и смртта: *„Црна се чума зададе там доле Македонија...“*

Така пред нас имаме музичка драма, која драматичното го црпи не само од драмските, прозни и поетски текстови, не само од силните партитури на авторските но и на музичките обработки на македонските народни песни, туку и стилски и визуелно осмислената кореографија, која на оваа музичка драма ѝ овозможи обединување во една високоестетизирана, контролирана кореспонденција меѓу сите лементи на сценскиот чин – вклучително и на сценографијата и костимографијата. Така се случува еден страотен говор на театарска поезија (особено потресните стихови на Ренџов од Апокалипса и др.), но и секако и на другата текстуална предлошка позајмена од светската класична литература (Пушкин, Д. Дефо, Г. Бихнер, Џ. Вилсон, А. Арто...), но и она од народниот гениј, кој авторите Вл. Милчин и М. Нечак, секој во својот медиум, го ползуваат до крајни можности, создавајќи сценска убавина до границите на мачнината.

Така, иако сместена на сцената (каде ѝ е определено местото и на публиката) претставата се доживува многупростарно и многузначно, при што смртта е обезличена до нејзините најстраотни димензии и до границите на хоророт. Извонредна но тешка, тешка претстава, во која доаѓа до целосен креативен изблик сиот високовреден и проверен потенцијал на актерскиот битолски состав, но за жал не спаѓа во репертоарниот сегмент: *претстава за публика*, зашто и покрај сите свои високовредни уметнички достигања на еден целосно потенцијален креативен тим – оваа претстава на Народниот театар во Битола, тешко ќе си најде публика.

(***„Црна се чума зададе“,*** автори: Владимир Милчин, Марјан Нечак; режија: Владимир Милчин; сценографија: Крсте Џидров; костимографија: Марија Пупучевска; музика: Марјан Нечак; Народен театар – Битола)

Од „Глоговиот жбун“

8.

„ГЛОГОВИОТ ЖБУН“ е едниот од двата драмски текста напишани од Братислав Димитров (некогашен актер, автор на повеќе прозни книги, претежно збирки на негови колумни), но и актуелен колумнист – луциден критичар и хроничар на современието. Па не случајно и насловот на драмата насочува кон симболичноста на растение со форма тешка за дефинирање – но ниско со раст (што би значела нискостеблеста), боцкава и особено, витална појава во живиот свет на македонската (балканска) флора (преносно и во светот на фауната).

Иако настанат пред повеќе од дваесетина години и во други општествени услови, зачудувачки е тоа што текстот на „Гологовиот жбун“ не загубил на актуелност, туку во времето што го живее нашата мала транзициска Македонија, според наше длабоко убедување, само уште повеќе ги актуелизира, порадикално, состојбите и условите на македонската не особено розова стварност. Македонската криза не е економска, таа е народна, општа и таа започнува длабоко во минатиот општествен систем кога почнува разнебитувањето и раслојувањето, со иселувањето во туѓина на сè здраво и способно за живот од македонското село – чуварот на македонските традиционални вредности на семејството. Она што не замина в туѓина замина во градовите и во лажниот живот на т.н. индустријализација од соцреал или иреал – тип.

Македонско семејство – од дното и блиску до дното, веројатен наследник на сите споменати политички и економски непогоди – е колективниот лик, или толкувањето на индикативната синтагма, метафората „глогов жбун“, „кој разглобен на своите две основни половини би бил на индивидуи кои, живеејќи во бесмисла и до бесмисла, едноставно заборавиле да умрат и другата страна, генерацијата која треба да живее, која треба да биде природното продолжение на животот – но која не знае или едноставно од многуте непоимливи причини – не знае да живее, да основа семејство, да создаде иднина. Та збирштина од некакакво семејство во кое меѓу најблиските владее најблаго речено нетрпеливост, ако не и отворена омраза – сиромаштијата е почест гостин од смртта – а смртта нели, проверено и најчесто ги решава многу егзистенцијални проблеми.

Емпиризмот во драматуршката фактура на Братислав Димитров е очигледен. Неговиот „Глогов жбун“ учено ги ползува драматуршките постапки и идеи на она што се нарекува авангардна драма, со очигледни нотки на драмата на апсурдот за да навлезе во современата, модерната постапка на драматуршкото искуство од крајот на минатиот век. И покрај привидниот безизлез во тој затворен свет на „сити души“ не е сè така безизлезно. Витализмот, сепак, ќе надвладее; животот има право на продолжение; животот и светот – остануваат на младите, но сето тоа кога оние што треба по законите на биологијата да заминат, сепак ќе заминат (и покрај упорствието да не ја прифатат смртта, како спас и излез за другите).

Режисерот Стојан Стојановски, еден од постарите и доминантно пројавен како тв-режисер, важи за уметник кој често е свртен кон гостувања на македонските театарски сцени. Неговите режисерски постановки на сè она што досега го работел за театарските куќи (по правило надвор од Скопје) знаеле да варираат во перцепцијата и трансферот на текстот на театарската сцена. Неговиот личен креативен ракопис можеме да го окарактеризираме со имагинативни решенија кои често се различна естетски извориштаи исходишта. Оттаму, пријатно изненадува неговата умереност во експериментирањето со најразлични сценски решенија и знаковни експресии, задржувајќи во случајов еден постамен, контролиран и посмирен ракурс на гледање и создавање и на ликовите и на целата претстава. Со оглед на фактот дека „Гологовиот жбун“ дава можност за оформување, креирање на карактери и ликови со свој профил, режисерот се чини работел во таа насока, што придонесува за создавање на соодветна, вистинска атмосфера во претставата и реализација на солидни актерски креации. Во овој дел на остварувањата на оваа, се чини најзрела театарска режија на С. Стојановски, значајни се актерските придонеси особено на гос-

тинот од Велес Јордан Витанов, кој всушност и ѝ го даваше ритамот на претставата, како и извонредно уверливиот на Миланчо Ѓеоргиев и секогаш коректната и сценска суптилна реализација на Руиш Беговска.

Сè на сè, „Глоговиот жбун“ уште еднаш нè убеди во драматуршките вештини, умеења и знаења на Братислав Димитров, но и во неспорната вистина дека на неговата луцидна ментална профилација и темперамент, за жал ѝ е поблиска кусата проза, иако на примерот на „Глоговиот жбун“ убаво покажува дека може и знае како се создава добра драматургија. Драмата е тежок род и оттаму не е за секој пројавен „пишувач“ поевидентен литературен ангажман, но таа за некого треба да биде „задача на денот“ за да не остане македонската драмска литература посиромашна за многу ненапишани дела и записот на едно поизвишено писателско име.

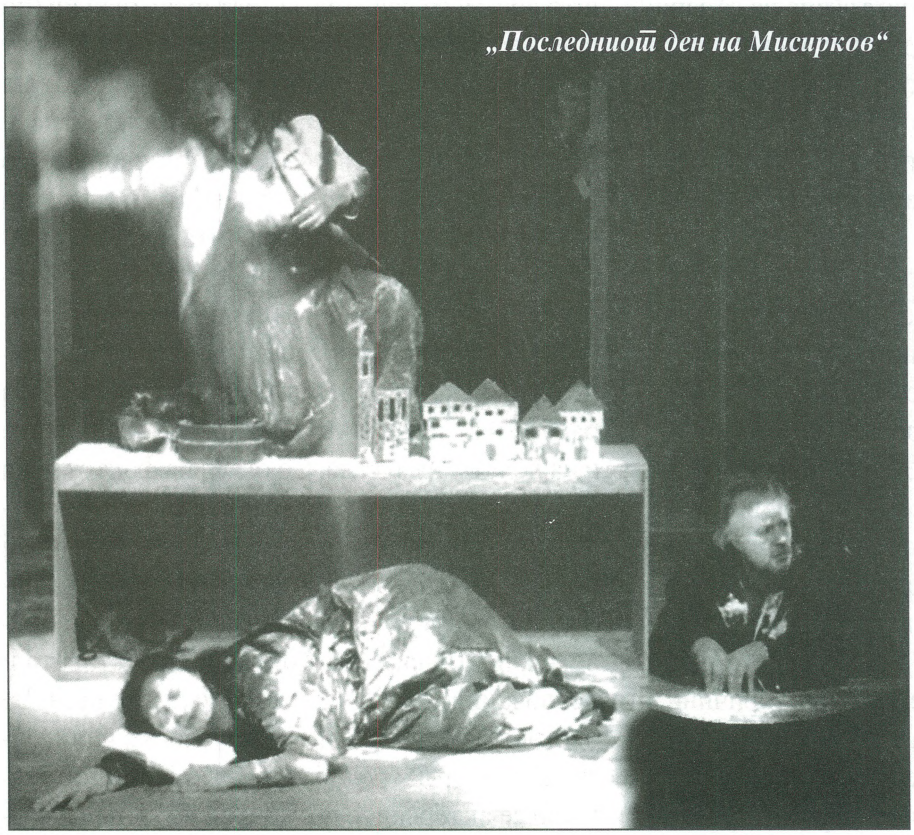
Неспорно е, според наше мислење, „Глоговиот жбун“ на Народниот театар од Штип е висок просек на репертоарот на оваа театарска куќа во подем, но тој е суштествен придонес кон општиот впечаток за растежот на севкупното македонско театарско гледалиште. Па во таа смисла и партиципацијата на оваа претстава во високиот годинашен општ квалитет на МТФ е повеќе од очигледна и неспорна.

(***„Глоговиот жбун“*** автор: Братислав Димитров; режија: Стојан Стојановски; Сценографија: Стојан Стојановски; костимографија: Невенка Тасева-Петровиќ; музика: Стојан Стојановски; – НУЦК „Ацо Шопов“, Театар – Штип)

9.

„ПОСЛЕДНИОТ ДЕН НА МИСИРКОВ“ – веројатно најамбициозниот проект на Народиот театар „Антон Панов“ од Струмица во последно време, работен е врз најновиот драмски текст на Јордан Плевнеш, темелен врз страдалничкиот и наедно величествен животопис на Крсте Петков Мисирков – постаментот и стожерот по јазичното, политичкото и националното прашање – македонското.

Темата Мисирков – нашата автохтона национална програма одуховена, отелотворена и материјализирана во еден генијален ум со профетска моќ, на наедно најстрадалната и најблескотна фигура на македонизмот, на неговото научно и животно дело. Неговиот живот на национален страдалник воопшто (неделив од животот на неговата низ векови страдална Македонија), конечно го доживеа заслуженият и ваков вознес, ваков приказ на сцената „на животот“ на еден професионален театар во таа негова Мисиркова слободна и независна Македонија – неостварениот и катадневен сон во текот сиот негов кус животен век.



„Последниот ден на Мисирков“

Со силата на волшепството театар и моќта на неговата голема уметност и уште поголеми уметници / творци на

таа уметност – Македонецот на минатото столетие, Македонецот на илјадалетието – се подигна, се извиши во театарскиот чин на струмичкиот театар со дарбата на многутемина како жив паметник, како оживеан споменик откриен на самиот ден на неговата смрт.

Ова прво зафаќање на еден професионален театар од родната земја Мисиркова – со животот, животната борба и неговото дело, првиот учен македонски лингвист е всушност уметничко оддолжување кон големиот Македонец од с. Постол (Беломорска Македонија), некогашната древна македонска престолнина Пела и сето роднокраие. Секако не ќе биде надвор од контекстот ако се одбележи и во оваа пригода дека во 2006 година, забележано е пренесувањето на прометејските животни искушенија на Мисирков од аматерската група „Крик" од Битола, која со пиесата „Македонцка приказна" (текст и режија Љ. Груевски) со забележителен успех се претстави на програма на Државниот аматерски фестивал во Кочани.

Сепак, волуменозниот полиглот со знаење и говорење на дури 26 јазици, Македонецот Мисирков како што за животи милувал да се претставува по универзитетите низ Европа, немилосрдната историја потврдува и низ претставата за неговиот „последен ден" дека покрај своето заветно монументално дело „За македонцките работи" во својот скрбен живот на „бестатковинец" не оставил ниту пара, за да не биде на туѓ трошок и со милосрдна помош – погребан.

Така, учениот и голем Македонец, чиишто пламени предавања и силни научни лингвистички (но и политички) сознанија и проклмации можеа да ги слушнат во тоа „глуво доба" (за „македонското прашање") студентите и професорите – негови колеги на дури дваесетина европски универзитети (ќе заврши како гимназијален наставник во анонимното бугарско гратче) со непребол во душата, дека не ќе ја види слободна својата татковина.

Жестоката сценска возбуда што дојде од Струмица, дојде за да нè возбуди, но и разбуди, да нè потресе и замисли дека во последното деноноќие од животот на великанот-страдалник и со каква било опфатеност и целовитост на реминисценциите (низ кои ќе продефилираат сенките на сличните нему македонски саможртвеници) сепак во тој – „Последниот ден на Мисирков" не било можно да се собере, да се опфати сè од Мисирковата, нашата, македонската трагедија – на којашто како и да не ѝ се гледа крајот.

Авторот Плевнеш, „специјалистот" за темни петна и „живи рани", „отворени гробови" – од пепелните историски и поетски небесни полици, потурнати но незаборавени, со моќност на зналец, немирник и тагувач врз „македонските состојби", создава еден страотно трагичен и до с'рж болен ламент (а Прајковски – и бунт) врз сенките Мисиркови, но и врз многуте негови соистомисленици страдалници македонски од изминатите 19 и 20 век.

Пронаоѓајќи се себеси не само во очигледните интертекстуални димензии на „плевнешовската" поетската драматургија, а при очигледна идејна коренспонденција на неговото режисерско, авторско „вјерују", „Дејан Прајковски со она на Ј. Плевнеш, разбирливо се придвижува меѓу епскиот (но и поетски) и постмодернистичките структурални определби (постапка иманентна за речиси целата помлада генерација македонски театарски режисери), создавајќи ја вистинската и голема историска фреска (од фрагментите на животот на Мисирков) – именувана македонска трагедија (во најантичкото, но и најсовременото значење на поимот).

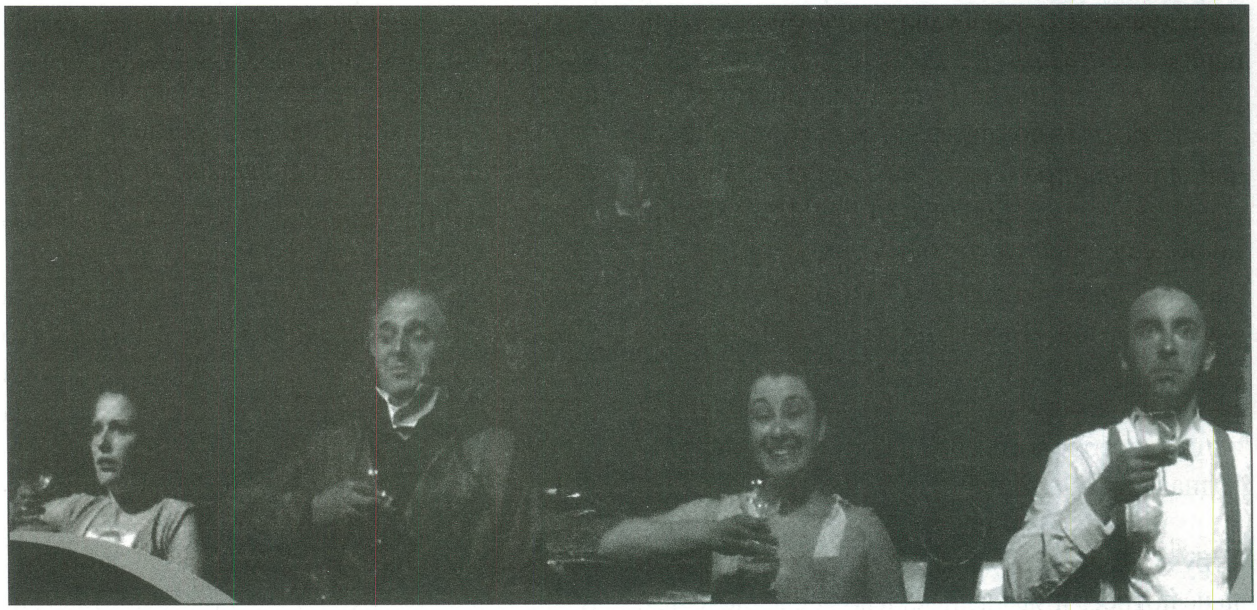
Да се претстави биографски фактографски лик на која било значајна историска личност колку што е драмски предизвик, не помалку е и ризик. Колку е значењето на таа историска личност – толку авторовата/авторската обврска е поголема, поризична, потешка. По примерот на античката трагедија Прајковски сцената на случувањата од последните 24 часа од животот на Мисирков до степен на празнотија, во која множеството (скоро целиот ансамбл на струмичкиот театар) е во улога на хор наспроти поединецот – масата во секогаш истомислечка реплика со индивидуата. Динамиката и ритамот, без кои се може до несфат-

лива досада, се битни елементи на режисерското кредо на Пројковски и тој нив ги обезбедува и преку користењето на ротацијата и преку должината на сценските фрагменти. Знаковната разнообраност Пројковски и сценографот Владо Ѓорески, ја постигнуваат со единствениот сценографски елемент множеството ковчезите (во разни функции од: мртовечки сандаци до саркофази, куќи и куќарињa, сокровишта) кои, зависно од потребата се редат во вертикала, хоризонтала – поединечно или групно. И во оваа негова режија кај Пројковски е забележително користење на етно-симболната палета во дел препознаена во неговите претходни претстави – но тука во друга семиотичка поставеност и знаковност. Така умно обмислената претстава импресионира со сите нејзини обединети елементи на сценскиот ираз – издигнувајќи се до своевидна симфонија со силни акорди на препознатлив и жесток ракопис на три значајни творечки театарски иундивидуалности: Ј. Плевнеш, Д. Пројковски, В. Ѓорески (силно) поддржани од музичката креативност на композиторот Горан Трајковски.

Овој силен, пред сѐ со театарско-сценски елементи изведен, реквием (не во тесната смисла на музичкиот поим), за повеќе нивоа се извиши над повеќето од прикажани годинашни претстави, за да ги покаже заедно со сите нив големите можности на македонскиот театар денес, како гаранција за натамошното утрешно македонско творечко и севкупно културно вишнеење, за да се исполнат императивите на заветот на Мисирков, Гоце... и другите: Големите.

10.

„ТАПАНИ ВО НОЌТА“ – Со своите претежно подмладени и засилени творечки капацитети ангажирани околу името на младиот, веќе афирмиран македонски театарски режисер Мартин Кочовски и околу неговата режисерско-авторска преокупација: драматургијата на Б. Брехт – претставата „Тапани во ноќта“, како што веќе е познато му го донесе најголемиот успех на Народниот театар од Прилеп од неговото постоење до денешни дни. Ловоровите венци на МЕСС, учеството на низа престижни фестивали на Балканот и пошироко, се само мал дел од досегашниот успех на оваа претстава и на оваа театарска куќа со неа. Успехот на самиот пак домашен – Македонски театарски фестивал „Војдан Чернодрински“ годинава и добивањето на наградата за режија (Мартин Кочовски), наградата за уметничко остварување на претстава во целина и наградата за женска епизодна улога (Марија Спиркоска-Илиевски) беа само логично (годинешно) заокружување на патот по лаврите на оваа



Народен театар Прилеп „Тапани во ноќта“

извонредна, длабоко виспрена и до перфекција сработена театарска возбуда. Се надеваме дека и со предвидувањата за идното живеење ќе бидеме во право, како што се покажа дека бевме во право со освртот по повод премиерата („Битолски весник“ како еден од ретките проследувачи кој беше на премиерата и пишуваше за претставата веднаш по таа нејзина првична изведба, притоа не без егзалтација искажувајќи мислења за нејзините антологиски вредности).

Веднаш да одбележиме дека во овој случај станува збор за еден од раните текстови на Бертхолд Брехт „Тапани во ноќта“.

Така, на прилепската сцена, секако, благодарение на докажаниот интерес на Мартин Кочовски, пред сè за интелектуално и драматушки високо позиционираното, но не само драмско, туку севкупно творештво како на еден од најголемите интелектуалци-творци на дваесеттиот век – прогонуваниот но и славениот (како еден од најголемите драмски писатели на минатиот век) – Бертхолд Брехт се најде на прилепската сцена со неговите „Тапани во ноќта“ – што беше, всушност, трета премиера на прилепската театарска куќа во оваа сезона.

Така и овојпат како и при првото претставување пред македонската публика пред некоја година на ***МОТ*** во Скопје (со дипломската претстава) Мартин Кочовски се определи за еден од пораните, но по ништо понезначаен драмски текст на Бертхолд Брехт – „Тапани во ноќта“.

Иако е рано за творечката постапка на режисерот М. Кочовски да се говори како за веќе профилирана и детерминирана, пред сè со значајката на мисловноста и интелектуалноста, се чини за неизбежен заклучокот дека сферите на мисловното и театарското во постапката на Мартин Кочовски, длабоко кореспондираат со интелектуалната силина на големиот ум и творечки капацитет, идеи но и театарска естетика – на Брехт, на разни нивоа и во висок степен постигнуваат творечка врска и блискост.

Факт е дека, секое време носи политички констелации, белези, состојби кои за вистинскиот автор се подеднакво податливи за творечка транскрипција и провокација. И ако се запрашаме што е тоа што во таа смисла е *линкот* меѓу идеолошки толку предодреденото дело на Брехт и еден млад македонски театарски режисер (од оваа, ваква наша и денешна Македонија), со толкуте и толкавите капацитетните перформанси и интелектуално-творечки димензии на делото на Брехт, одговорот би бил најверојатен и приближен, дека младиот М. Кочовски ја носи во себе потребата да го искаже длабокото чувство на неслагање и немирење со состојбите во нашево современие со сите контроверзи на општеството – што толку многу знаат да ни заприлегаат на времињата заради кои и во кои настанува севкупното литературно дело на Брехт. Згора на тоа, на Кочовски неспорно му е блиска подбивната, предимензионирачка горчлива насмевка на гротеската.

Секое асоцијативно поврзување, на повоена Германија, хаосот на едно општество што се наоѓа во потрага по својот повоен *транзиционен* период упатен кон *стабилизација и асоцијација* на обновувачките и виталистички вредности на животот е само плус повеќе во таа насока, во насока на оправданоста на тоа Брехт да се игра кај нас, сега и на начин и со авторска имагинација од видот на младиот Кочовски, којшто има што да каже сега и овде за нас, допишувајќи го не само режисерски туку и текстуално умниот и учен – класикот Брехт.

За реализација на својата голема и добро монтирана атракција именувана „Тапани во ноќта“ ниту Кочовски ниту немалуброjниот, одбран и мошне подмладен состав на актерската екипа предводен пред сè од извонредните Илина Чоревска (к. г.) и Игор Трпче, кои не се штедат себеси, туку се „подвижувачкиот дух“ за останатите не помалку забележителни креации, како кај актерскиот ангажман, така изразени и во одмерената и стилско-временски препознатливата костимографија на Јулијана Војкова – Најман (Бугарија) и особено неопходните за жестокото темпо и сложената структурално-функционална сценографија реализирана од споменатата костимографка и уште една интересна творечка појава, филмскиот деец Филип Јовановски.

Ако „Тапани во ноќта“ е меѓу првите драмски игри, исто како „Човекот е човек“ со кои Брехт, го почнува својот подем до највисоките места на литературата воопшто, а ако со вторава М. Кочовски дипломираше на една од најзначајните уметнички академии во соседна Бугарија (Софија, 2003), значи ли тоа дека по нив треба да се очекува продолжение со позначајните Брехтови драмски дела, како што се тоа: ***Исклучок и правило, Пушките на Тереза Карар, Мајка Храброст и нејзините деца*** или можеби ***Животот на Галилеј,*** или сепак податливоста и можноста да се натпишува *младиот* Брехт, е вистинската провокација за младиот Кочовски, за притоа да може да го проблематизира или поточно актуелизира –актуелното, но често премолчувано и заобиколувано македонско контроверзно современие.

Така очигледно е, дека на најмладата македонска генерација театарски режисери (тука со причина и повод, ќе ги спомене пред сé веќе бележитите имиња на Дејан Пројковски и Деан Дамјановски) повеќе ѝ е близок политизирачкиот пристап, карикатуралниот, гротескниот, полн со сарказам, често жесток пристап кон реалитетите на нашето ***денес,*** но и критичкиот дискурс кон *Нас* – ***од минатото***. Во таа смисла секако дека не беше случаен заедничкиот театарски проект на сцената на Народниот театар во Битола, токму на споменатите тројца млади режисери (од Битола) на ***„Духот на слободата“*** на македонскиот класик Војдан Чернодрински или на свој начин и според некои мислења контроверзниот и преамбициозен (од повеќе европски и други средини и извори, поддржан) проект за соц-автократот Ј. Б. Тито (кон чиј „лик и дело“ тројцата режисери направија јасна динстинкција и „брехтовска“ спец-обработка).

Враќајќи ѝ се на претставата, и во кусиов простор, треба да се одбележат вредностите што неа во актуелниов репертоар ја чинат една од најзначајните продукции на Народниот театар од Прилеп. Најпрво и глобално тука би дошла констатацијата дека е тоа целосен репертоарски учинок за подолго време. Дека е тоа претстава во која режисерот покажува (и покрај должината и времетраењето) дека претставата треба да има ритам, а за ритамот и атмосферата на Германија пред и во хаосот (по војните, револуциите...), Германија во себебарањето, Германија од дното – се грижат „во живо“ членовите на битолската легендарна група *Фолтин* кои овојпат имаат и актерски задачи, да се глумат можеби самите себе во некое друго време.

„Тестостерон“

Така, главната приказна на претставата, животната, љубовната приказна за враќањето на живо/мртвиот љубен долго по крајот на војната, Кочовски со својата режисерска имагинација ја претвора во севремена трагична, но и гротескна љубовна приказна која низ некоја своја глобална дијалектика и минувања/менувања на времињата може да трае до денес или едноставно, да се случува и денес.

Кочовски на крајот го исфрла на преден план прашањето: „Животот, па нели тоа е сцената на која ние си ја играме својата ***гротеска*** – осамени, неразбрани и несреќни". Пораката е тука; целта е постигната: извонредна претстава, која живеејќи си го својот живот и на матичната, но и на сцените каде што досега е играна (фестивалите во Сарево, Загреб, Љубљана), како да го имаше едно од своите најубави изданија токму во рамките на овогодинешниот 44 МТФ.

(***„Тајани во ноќта"***, автор: Бертхолд Брехт; режија: Мартин Кочовски; Сценографија: Јулијана Војкова – Најман, Филип Јовановски; костимографија: Јулијана Војкова – Најман; музика: Фолтин; – НУЦК „Марко Цепенков" – Театар „Војдан Чернодрински")

СПУШТАЊЕ НА ФЕСТИВАЛСКАТА ЗАВЕСА (со „ТЕСТОСТЕРОН")

Честа и убавата задача да ја *спушти завесата* на 44 Македонски театарски фестивал „Војдан Чернодрински" и по седумте дена на неговото случување да го означи крајот, му припадна на НУ Народен театар Битола, со современата комедија „***Тестостерон***" од полскиот писател Анџеј Сараманович, чијашто премиера можеше да се проследи на битолската сцена во април годинава. Овој *машки* комедиографски текст на не многу познатиот Сраманович, за младиот режисер од Велес, Ненад Витанов претставувал очигледен предизвик да се направи претстава која на многу прифатлив, лесен и допадлив начин би допрела до публиката и би била она што обично го нарекуваме *претстава за публика.* Режисерот Витанов во тоа наполно успева, зашто и самите можности на текстот и не се поголеми.

Третирајќи го и исмејувајќи го т.н. машки шовинизам во сите негови појавни форми од: самоувереност, надмоќност, доминантност, но и: прикриена слабост, немоќност и беспомошност, Сараманович создава едноставна драмска структура во која на просторот на еден кафеански / ноќен локал машките шовинисти, меѓу кои е доминантен главниот лик Ставрос (во мошне успешното толкување на Слободан Степановски), ги раскажуваат своите врски, односно љубовни авантури со бројните претставнички на другиот пол жените од својот живот. Големиот *мачо* Ставрос на „свадбарите" од пропадната свадба на еден од неговите присутни синови, ќе им открие дека не е особено сигурен дека келнерот од барот што ги послужува не е негов син, односно е нивен роден брат.

Во оваа комедија на карактери, ситуации и гегови младиот режисер наоѓа лесна материја за создавање на комика, на смеа без многу да експериментира, туку следејќи ја текстуалната материја и овозможувајќи им актерите да ја играат *својата игра.* Дека се работи за не многу амбициозен проект, кој пред сè има употребли ва вредност и цел да ѝ се допадне на публиката, може да биде доказ и тоа што едноставната сценографија, со некои неприфатливи елементи (украси во вид на машни итн.) ја потпишува Благој Мицевски, еден од најекспонираните и најагилни костимографи на македонските театарски сцени и пошироко, кој е едновремено и автор и на костимите.

Сепак со своето гостување на прилепската фестивалска сцена претставата *„**Тестостерон**"* ја оствари успешно својата мисија на последна претстава на 44 МТФ и во опуштена колективна игра на актерите, го исполни гледалиштето со атмосфера соодветна на онаа како после секоја добро завршена работа и свечено го означи крајот на Фестивалот, односно ја спушти завесата, вечерта во четвртокот на 11 јуни 2009 година.

ЛАУРЕАТИ НА МТФ ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ

ЉУБИЦА НИКОЛОВСКА – ГОЈКОВИЌ – НАГРАДА ЗА ЖИВОТНО ДЕЛО

Љубица Николовска – Гојковиќ (Куманово, 1945), актерка, член на Народниот театар во Куманово од 1966 година, па сè до пензионирањето. Првата улога ја добила на 15-годишна возраст во претставата „Младоста пред суд“. Заедно со татка си, актерската легенда на кумановскиот театар Ѓоко Николовски, настапувала во претставите „Ленче Кумановче“, „Печалбари“, „Зона Замфирова“, „Ташана“, „Коштана“, „Вујко Вања“, „Моралист“, „Ученикот на ѓаволот“. На сцената заедно чекореле цели 18 години. Љубовта кон театарската уметност пренесена од татко ѝ, продолжила да живее во неа сè до нејзиното пензионирање, па и до денешни денови.

Таа започнала да работи во театарот во Куманово во неговиот златен период. Ансамблот е солидно екипиран, многу се работи, се прават многу претстави и се собираат големи успеси, дури и на меѓународен план. Тогаш директор на театарот во Куманово беше Драгољуб Димовски Шетко, човекот кој собра извонредна екипа и го донесе театарот до вистински процут, афирмирајќи го низ цела поранешна Југославија. Зенитот на театарот потраја долга низа години.

Во својата 35-годишна актерска работа Љубица Николовска – Гојковиќ настапила во околу 300 претстави. Таа вели дека нејзина најдрага, најпозната, најомилена улога, истовремено и на публиката е Ленче во „Ленче Кумановче“ од Васил Иљоски. За оваа улога во 1993 година ја добива наградата на читателите на списанието „Жена“ и по тој повод е напишано „вечната и незаборавна 'Ленче Кумановче' културен симбол на градот, лик без кој не може да се замисли ниту една претстава, ниту едно културно случување, вистински актер, вистинска дама, личност со стил“. Нејзе подеднакво ѝ се драги и улогите во: „Антигона“, „Електра“, „Лазаревото писмо“, „Гејм оувер“, „Диво месо“, „Глембаеви“, „Сочувај ја мојата тајна“, „Малограѓанска свадба“, „Кумановска свадба“... Повеќе ѝ лежат драмски улоги, но добро се снаоѓа и во комедии. Актерот треба да носи во себе разновидност и подеднакво да е добар во сите жанрови.

И по толку години за Љубица Николовска – Гојковиќ нема време за одмор. „Артист, вели, секогаш чувствува долг кон публиката и живее за нејзиниот аплауз. Се препознава по карактеристичниот глас, филмскиот поглед кој зрачи од нејзините очи и убавото лице.

Покрај татко ми, јас израснав во театарот. Тоа како да морало да се случи. Не можам да замислам да работам ништо друго. Понекогаш не знам кој ми е прв дом, дали театарот или оној во кој живеам“.

Жали што ќерките не тргнале по нејзиниот пат и се надева дека тоа можеби ќе го сторат внуците. Смета дека е успех да се пребродат сите кризи и да се остане нормален, здрав, исполнет и жив. За свој неуспех го смета тоа што не се потврдила повеќе на филмот и телевизијата.

За нејзината игра на сцената пишувале многу критичари и тоа главно во суперлативи. На пример, за нејзината улога во „Партија реми“ од Дин Ли Кобурн критичарот ќе напише: „Љубица Гојковиќ донесе на сцена една силна Моника што раскрстува не само со својот живот, туку и една жена што преку партијата реми го игра својот живот. Нејзината актерска вештина се транспонира од внимателна, суптилно предадена женственост до остра, систематична промисленост на повредена жена“ и ја покажа актерската експресивност како една од позитивните оски, на еден театар кој своевремено беше на изумирање. Гојковиќ игра како да е ова последната партија реми, актерство, живот! Ја голта докрај својата способност за трансформација. И ја покажува максимално

Љубица Гојковиќ, првенката на Народен театар Куманово. Добитник е на наградата на Град Куманово за претставата „Дејство на гама зраците врз сенишните невени“ во 1984 година и Ноемвриската награда на Град Куманово за животно дело во 2005 година.

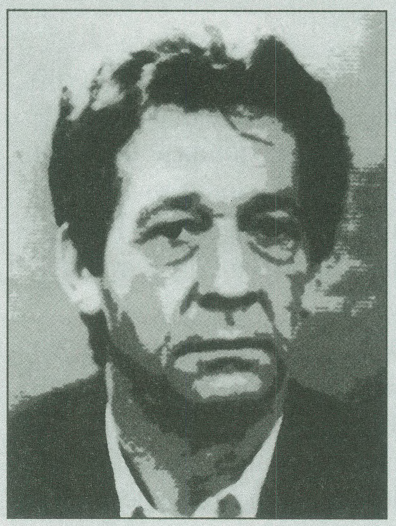
Работела и со аматерскиот театар во Свети Николе со кој освоила повеќе награди.

ДИМИТАР КОСТОВ – НАГРАДА ЗА ЖИВОТНО ДЕЛО

Димитар Костов (Босилеград, 1936) артист на Драмата на МНТ. Со артистичка дејност почнал да се занимава во 1959 година. Првите чекори ги направил на сцената на Народниот театар во Штип каде бил во редовен работен однос четири години. Веднаш по неговото доаѓање од Штип во Скопје, кратко време работел во Младинско-детскиот театар каде направил неколку улоги. Како позначајна би ја издвоил улогата во „Автобиографија“ од Нушиќ во режија на Александар Гловацки. Главната улога (Нушиќ) ја подготвил за невероајтно кратко време, успешно ја совладал со мошне лежерна, но и динамична игра, која ги засмеваше граѓаните на Скопје кои беа сместени низ повеќе кампови низ градот по катастрофалниот земјотрес во 1963 година. Критичарот забележува дека тоа била првата спонтана смеа на скопјани по природната катастрофа.

Костов две години работи и во Народниот театар од Куманово. Во кумановската претстава „Венчалница“ од Ефраим Кишон, во режија на Ацо Ѓорчев ја толкувал улогата на Буки, со која станал добитник за првпат на наградата за млад артист на првите театарски игри „Војдан Чернодрински“ во 1965 година. Следната година, повторно со кумановскиот театар и повторно во режија на Ацо Ѓорчев „Заточениците од Алтона“ од Сартр, за улогата на Франц добива награда по вторпат. Во образложението за наградата, помеѓу другото, пишува дека наградата му се доделува за „полетното и вдахновено интерпретирање на улогата на Франц“. Третпат добива награда за улога во штипскиот театар имено, градот Штип му ја доделил наградата „8 Октомври“ за особени заслуги за градот.

Во Драмата на МНТ е од 1966 година, па сè до пензионирањето на 30.09.1999 година. Тој со својот пријатен сонорен глас, убава појава, со актерска игра проткаена со фин лиризам, на секој настап, во секоја улога исполнета со шарм и занес, заземаше видно место на повеќе сцени низ македонските театри. Костовски поседува јасна артикулација, гласовен орган колку звучен толку крепок, добро и рамномерно затегнати гласни жици. Дикцијата му е чиста, исправна, логична, сразмерна и хармонична.



Нашата сцена често е заматена со нечисти изговори и лоши акценти, заразена со рецитирање секогаш страдна за чист говор. Неговата цврста реченица како извајана со длето во камен, беше неговата предност и му донесе завидно место на сцената.

Во рамките на МНТ настапувал во повеќе улоги, и тоа: Двојникот на иследникот (Вител), Григориј Незнанов (Без вина виновни), Рошко Подгорски (Чекор до есента), Костадин (Печалбари), Вершенин (Три сестри), Басанио (Венецијанскиот трговец), Илија (Под пирамидата), Грофот Кент (Крал Лир), Чеда (Госпоѓа министерка), Арсо (Чорбаџи Теодос), Кочкарјов (Женидба и асистент на режисерот), Градоначалникот (Ревизор), Осаман бег (Македонска крвава свадба) во некои антологиски претстави како „Среќна нова 1949“ (Диле Јограчов), „Глембаеви“ (Зилбебрант), Македонски состојби“ (Јосип Кецман), „Бунтот во домот на старци“ (Касапот), „Буре барут“ и други.

Освен со глума Костовски се занимавал и со режисерска дејност во аматерските театри. Го негува и рецитирањето, а настапувал и во повеќе радиодрами за деца и возрасни како и во некои ТВ-драми, серии и друго.

Р. С.

Љубомир Груевски

Кон 11 Интернационален фестивал на монодрамата – Битола 2009

ГОЛЕМИТЕ МОЖНОСТИ НА МАЛИТЕ СЦЕНСКИ ФОРМИ

Во Битола, од 17 до 21 јуни, односно по петте фестивалски денови и по изведените 12 претстави, во доцните вечерни часови на 21 јуни, со соопштувањето и доделувањето на наградите, заврши 11 Интернационален фестивал на најмалата театарска форма – монодрамата.

Беше тоа, според очекувањата и според најавената петдневна програма уште едно успешно фестивалско издание, на ова веќе солидно етаблирано и во театарските, европски рамки афирмирано – значајно театарско случување.

Интернационалниот предзнак на Фестивалот и оваа година, покрај меѓународното жири: Петар Темелковски, актер – како претседател и членовите Нина Мазур, театролог (Украина – Германија), Урсула Верденберг театролог (Швајцарија), Анџелина Рошка, театарски критичар (Молдова) и Трајче Кацаров, драматург (Р. Македонија) му го обезбедија пред сè учесниците од повеќе земји од Европа, но и пошироко. Па така од дванаесетте монодрами дури девет беа од Европа, но и пошироко, додека само три беа од Македонија. Автори и изведувачи на монодрамите, односно моноперформансите беа уметници – театарски творци од: Хрватска, Полска, Грција, Босна и Херцеговина, Србија, Бугарија, Косово, но и од Украина и Израел.

На програмата на петдневниот театарски фестивал на монодрамата се најдоа 12 претстави од девет европски и воневропски земји, кои според естетските и други сценски елементи и параметри (теми, постановки и сл.), можат да се подредат во неколку категории, односно во неколку сценско-театарски подвидови.

На фестивалската програма (веројатно заради разнообразност се најдоа и две кабаретски претстави: „Стефан – единаесет песни за љубовта“ – автор Ана Петрова, актер Стефан Раидков во режија на Невена Митева од Бугарија и „Хитлер меѓу нас“, целосен авторски проект на Маринко Николиќ од Босна и Херцеговина. Инаку и на Невена Митева (со „Живот во картонска кутија“ и актерот Николај Урумов и на Маринко Николиќ ова им беше второ претставување на битолската фестивалска сцена. Николиќ за првпат учествуваше на ИФМ пред две години, исто така со кабаретска претстава.

Со оглед, пак, дека монодрамата (моноперформансот) покрај одредницата најтежок театарски чин ја детерминира и карактеристиката најавторски театарски чин, да кажеме дека во најголем дел доминираа монодрами во кои актерите се јавуваа во тројна улога: автор на текст, актер и режисер или пак, во најмала рака авторите на текстот се јавуваа како режисери (и обратно). Тука, пред сè, мислиме на монодрамите од Хрватска – на младата и мошне талентирана Јелена Вукмирица и нејзината претстава „Лична карта“ (автор, актер режија) и на одличната претстава од Косово „Актер во кутија“ на авторот, актерот и режисер – Ментор Зимберај (кој исто така учествуваше на Фестивалот минатата година со неговиот перформанс „Последниот сон“).

Во втората група по бројност беа монодрамите во кои режисерите – автори на текстовите ги режираат своите текстови (и обратно: режисерите се јавуваат како автори на своите драмски или помалку амбициозни, текстови) при што секако актерот останува носителот на

главната ролја, сценската реализација, односно сценско-уметничка презентација.

Во оваа група автори на перформансите се појавија, учесниците на Фестивалот од: Украина – како автор и режисер на текстот „Гоголь од Гугл“ – Евгениј Курган, во која ликот на Гоголь го толкуваше актерот Владимир Смотрител, потоа нашиот автор и режисер на сценската постановка – Борче Грозданов, чијашто поезија на сцената инспиративно ја презентираше позната македонска актерка Емилија Андреева итн.

На Фестивалот, покрај споменатите режисерско-авторски текстови, на големо задоволство и на публиката, но и на критиката, свое значајно место имаше и класичната, како постара така и современа – проза, која беше искористена за мошне успешните презентации на уметничките искази и светогледи, пред сè на уметниците од: Полска, со монодрамата работена според филозофскиот трактат на Ниче „Ekce homo“ на актерот, но и режисер на претставата извонредниот Јануш Столарски – добитникот на највисокото признание на фестивалот „гран при“; понатаму текстот на Хулио Кортазар „Орфеј од метрото“ (на уметниците од Израел, режисерот Игор Бережин, во продукција на Маленки театар) со актерот Орен Јадгер – добитник на второто признание, наградата на публиката, чијшто востановител и покровител е градоначалникот на Битола, Владимир Талевски; и конечно секогаш актуелните текстови на големите руски класици Ф. М. Достоевски и неговиот „Сон на смешниот човек“, проект на гостинките од Грција – режисерката Константина Пали и актерката Катерина Вренцу (кои вторпат дојдоа на Фестивалот од далечниот Крит), како и „Кројцеровата соната“ на Л. Н. Толстој во продукција на НУКЦ од Штип, којшто го реализираа актерот Милорад Ангелов и режисерот Љупчо Бреслиски.

Отстапување од одредницата на авторски проекти (што секако не значи и отстапување од тимската авторска работа) имаше само кај монодрамата „Лидија“ на НУКЦ од Куманово, со којашто всушност и заврши годинашниот Фестивал – а зад чиишто забележителни уметнички резултати стојат пред сè актерката Вера Ристевска, авторот на текстот Мирослав Спировски и режисерот Александар Ивановски. Тука некаде се вредува и претставата „Мастер клас – Марија Калас“, со која пак свечено беше отворен фестивалот, но која заради надминување на стандардите и театарско-теориските одредници на монодрама, а пред сè заради учество на повеќе актери и неможноста да се подведе под видот на монодрама, беше изземена од официјалната конкуренција за наградите, што никако не го намали големиот придонес на прославената Јелисавета-Сека Сабљиќ, која со текстот на Теренс Мекнејли, режиран од Алиса Стојановиќ, го даде својот придонес од актерско мајсторство, но и така потребниот гламур – за секој фестивал.

Конечно средувајќи ги нашите впечатоци како еден сегмент од неизбежното прифаќање и мислење на публиката, но и резимирајќи со изостреното критичарски поглед на проследувачи на фестивалот, уште еднаш подвлекувајќи го разнообразието, опфатноста, опсегот на темите и ако сакате географските простори, ќе треба да се осврнеме одделно на 12-те претстави, од кои повеќето беа најдобра потврда дека овој фестивал од година во година, макотрпно но успешно, го бележи својот несомнен растеж, приопштувајќи ѝ на Република Македонија уште една значајна манифестација на творештво и духовност.

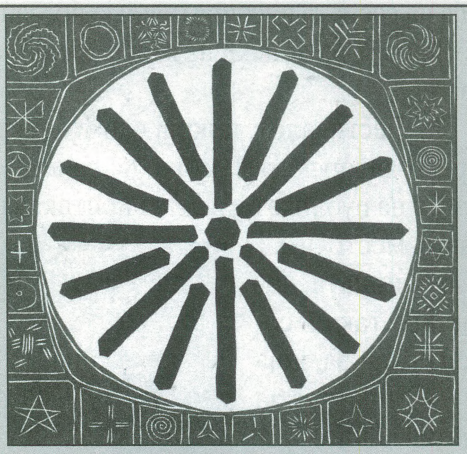
Мирко Стефаноски

30 Години Скопско лето

ИЗВОНРЕДНА ПРОГРАМА ВО РЕДУЦИРАНИ УСЛОВИ

Скопско лето 2009 е специфично по тоа што имаше ретка привилегија и чест да одбележува 30 години дејост на мапата на културните случувања во Скопје, како главен град во Република Македонија, носејќи се со културните програми во летниот период во главните градови во Републиките на поранешна Југославија, кои долги години немаа манифестација од рангот и карактерот на Скопско лето, како и со обврската да се развива и екстензира во сопствената држава во изминатите – скоро две децении, и, овојпат, да се компетира со главните градови во регионот. Впрочем, Скопско лето, немаше никакви можности, во вакви услови, да се навраќа на реминисценции и анализи кои би користеле и во културолошка и социолошка насока за идните десетлетија. Имајќи го во вид влијанието на Скопско лето на развојот на индивидуалниот и колективниот културен живот, пред сè, во нашиот главен град, како и директното влијание на формирањето на летата во Битола, Штип, Прилеп (или развивање на бројни дополнителни летни активности во Струмица, Куманово итн.), потоа самостојни формирања во неколку поголеми и помали градови во Македонија, пожелно е анализите и опсервациите да бидат постудиозни и заради индикациите од можни други слични програми кои би биле самоодржливи и апликативни и во други средини.

Скопското лето 2009 се одржуваше во стандардни услови и околности, како и во изминатите неколку години. Тоа значи, покрај другото, со редуцирани финансиски средства во услови на зголемени финансиски трошоци на поширока рецесија. Треба да се одбележи дека финансиските аспекти, кои никогаш немале



Она што го означува Скопско лето се епитетите за најобемна, најразновидна, најдолготрајна и по многу компетентни оценки една од најквалитетните културни манифестации од меѓународен карактер што се одржуваат во Република Македонија. Потврда на своето реноме манифестацијата обезбедува и надвор од границите на Македонија верификувано со членството во Меѓународната асоцијација на фестивали и асоцијации – ИФЕА.

Почетно поставената замисла во 1980 година, кога првпат се одржа оваа манифестација, за обезбедување непрекинато културно живеење во текот на летните месеци евулуираше во оформување на Скопско лето во „сезона вон сезоната". Концепцијата на манифестацијата која опфаќа музички концерти, оперски, балетски и драмски претстави, ликовни и фотоизложби, филмска програма, перформанси и мултимедијални проекти, заедно со сопствената продукција на проекти и бројните гостувања од странство, Скопско лето го претвораат во единствено и неповторливо културно доживување.

првостепена важност во реализација на Скопско лето, изминатите неколку години сè повеќе добиваат на важност и стануваат доминантни поради редуцираноста и стагнативниот однос на доминантните финансиери – Градот Скопје и Министерството за култура на Република Македонија. (Не треба да се заборави дека Дирекцијата за култура и уметност, особено стручната служба, не добива дотации, ни денар, за плата, материјални,технички и други трошоци.)

Во врска со Скопско лето, изминатите години, како и оваа, нема ни финансии за дополнителни програми кои би биле од посебен интерес за Градот или МК РМ (театарски или мултимедијални проекти, меѓународни програми итн.), кои порано се одржувале во летниот период преку ДКУ и Скопско лето.

Скопското лето 2009 ги исполни очекувањата на граѓаните на Скопје. Безрезервноста на оценката се базира на анализата на сите параметри на годинашната програма: квалитет, квантитет (седумдесетина програми), разнородност, различни локации (триесетина), премиерност, свежина, атрактивност итн. Значајно поместување во поглед на националните аспекти, беа евиденти, како никогаш досега, на овогодинешното издание. Отсекогаш, и во ДКУ, и во Скопското лето значајното место и улога му се давало на македонското творештво во програмите. Националното творештво беше поткрепувано и поттикнувано и низ триесетината концерти, мултимедијалните проек-

СКОПСКО ЛЕТО 2009
ДРАМСКА ПРОГРАМА:

24 јуни 2009:
• „Ескоријал“ – театарска претстава,
Мишел Де Гелдерод , режија: Јане Спасиќ
продукција – Факултет за драмски уметности

• „Салома“ - театарска претстава,
Оскар Вајлд, режија: Нина Николиќ
продукција ФДУ – Академска сцена
Факултет за драмски уметности

25 јуни 2009:
• „Пикник на фронтот“,
Фернандо Арабал, режија: Лука Кортина,
продукција ФДУ Академска сцена
Факултет за драмски уметности
(ВОНРЕДНА ПРОГРАМА)

1 јули 2009:
• „Маркиза“– премиера, Оскар Вајлд,
режија: Ѕвезда Ангеловска,
продукција: Драмски театар

3 и 5 јули 2009:
• „Едип“ - премиера на Мултимедијален музичко-сценски театарски
проект – според „Цар Едип“ од Софокле,
текстуална предлошка, драматуршка обработка и
режија: Златко Славенски,
актер: Ѓорѓи Јолевски,
продуцент „Планет – Прес“

07 јули 2009:
• „Граница“ - театарска претстава,
Венко Андоновски, режија: Софија Ристевска
Мал драмски театар - Битола и Нов театар - Охрид

08 јули 2009:
• „Будење на пролетта“ премиера на театарска претстава, Франк Ведекинд, режија:Васил Христов
продукција: Турски театар - Скопје

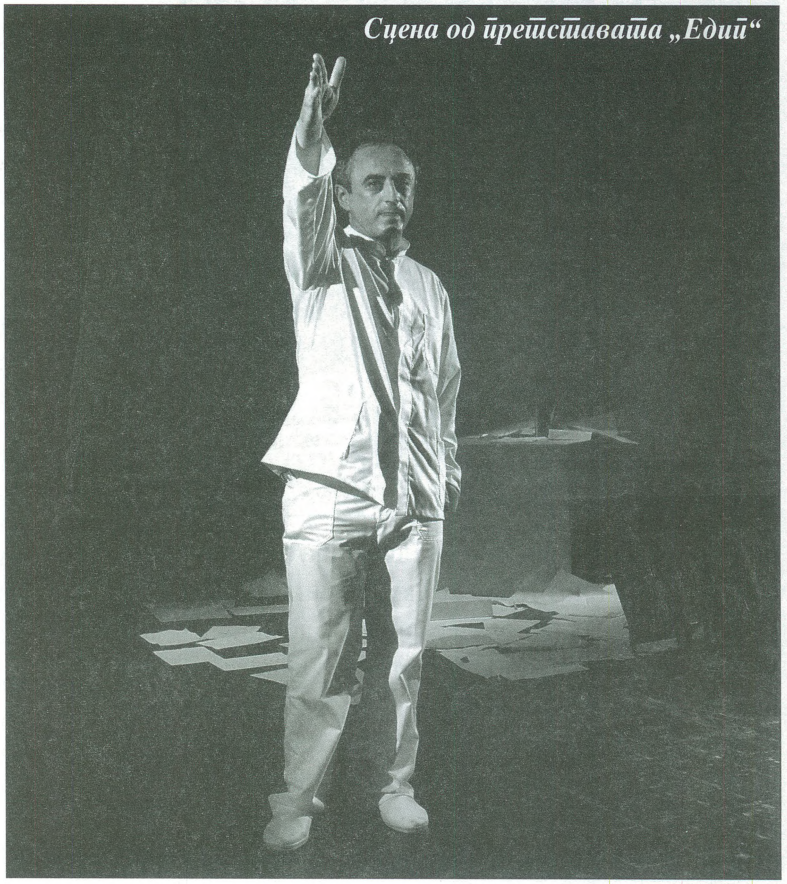
13 јули 2009:
• „Тапани во ноќта“ - театарска претстава,
Бертолт Брехт, режија: Мартин Кочоски
Народен театар “Војдан Чернодрински“ – Прилеп

28 јули 2009:
• „Троил и Кресида“ - Вилијам Шекспир
режија: Љубица Ристиќ (премиера)
Македонски народен театар

ти, ликовната, филмската, театарската и издавачката дејност.

Задоволителна, но не и висока оценка, може да се даде за драмската програма на Скопско лето (10 програми). И покрај учеството на Драмскиот театар со „Маркиза“, Турскиот театар со „Будење на пролетта“, вонредното учество на МНТ со „Троил и Кресида“, гостувањето на Прилепскиот народен театар со „Тапани во ноќта“, гостување на Малиот драмски театар од Битола со „Граница“ на Венко Андоновски во режија на Софија Ристевска, и ФДУ – со три студентски претстави, Скопското лето на овој план не можеше да ги искаже своите високи перформанси и покрај тоа што имаше една премиера со репризa („Едип“ на Златко Славенски). Можеби поради проблемите кои ги имаше Охридско лето со драмската програма, можеби поради состојбите во театарскиот живот, но, можеби и поради нестимулирање на театарските претстави на Дирекцијата за култура и уметност, кои специјално се продуцираа на Скопско лето.

Ова особено важи за меѓународниот дел на театарската програма, која оваа година комплетно отсуствуваше. Вообичаено, меѓународниот дел на програмата на Скопско лето најмногу се задржа на музичкиот (Албанија, Австрија, Бугарија, Србија, Хрватска, Венецуела, Франција, Германија, Канада, Велика Британија) и ликовно-изложбениот дел (Германија, Унгарија). Од организациски аспект, беа откажани две театарски претстави на ФДУ, кои беа компензирани со репризна претстава на „Едип„ и премиерата на „Троил и Кресида“.



Сцена од претставата „Едип“

Драган Даутовски

Сцена од претставата „Маркиза“

Александра Бошковска

Охридско лето 2009

ПРЕТСТАВИ СО ВИСТИНСКА ПРЕОКУПАЦИЈА

Иако со скратена програма, театарскиот, поточно драмскиот дел на Охридско лето и оваа година донесе претстави кои со своите различни естетики и преокупации претставуваа вистинска провокација за вљубениците во театарот, па и за туристите воопшто. Крајниот биланс е четири гостувања од регионот и четири домашни продукции, од кои само една беше премиерна постановка.

Започна со изведбата на Драматично-куклениот театар „Константин Величков“ од Пазарџик, Бугарија кој ја одигра „Бура“ од Вилијам Шекспир, во режија на Владлен Александров. Според режисерот, најпоетичниот и на философскиот момент на овој текст е Шекспировата идеја дека човекот пред крајот на својот живот треба да им ги прости сите гревови на своите непријатели, но и на самиот себе.

Оваа постановка на „Бура“ е прилично тиха, тажна и скептична. Исчистена од непотребни визуелно-сценски симболики, со фокус директно насочен кон чистата актерска емоција. Свртена кон елементарната суштина на текстот, кон зборот.

– „Бура“ е тажна приказна за превратите во човечката судбина и уште потажен поглед кон животот, мечтите и амбициите – вели Александров.

’Направени сме од соништа и сонот нè води низ нашите мали животи‘, овој фрагмент од Шекспировата „Бура“ го водел Александров во креирањето на ова уникатно театарско видување на генијалното драмско дело. Езотеријата на сонот и надреалноста доминираат како атмосфера во претставата. Емоциите се целосно механизирани, прочистени од контексти и паралели. Александров вели дека тоа му била и главната интенција додека ја работел оваа претстава. (...)

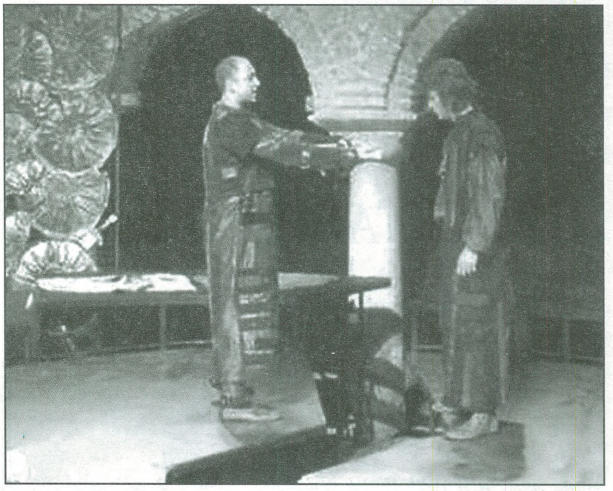
Со одлични костими, флексибилна и минимална сценографија и одлично светло и музика, ова драмско видување на Шекспировата „Бура“ беше навистина трансцедентно и инспиративно. Како сон во кој будни сонувате.“ („Нова Македонија“, 20.7.2009)

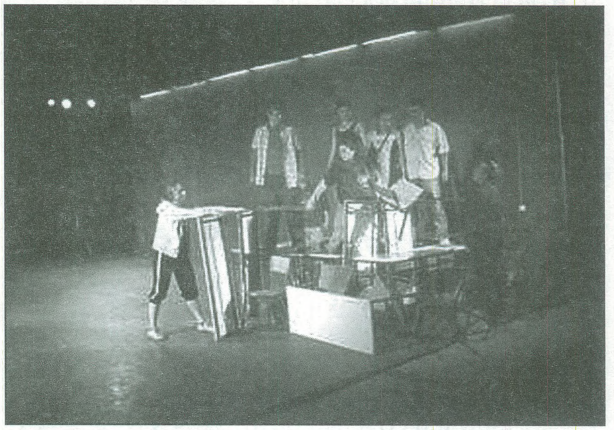
Централниот дел на гостувачкиот дел на програмата беше присуството на театарот на „East-West Center“ од Босна и Херцеговина кој ни

понуди две постановки режирани од Харис Пашовиќ. Првата беше „Нора“ на Хенрик Ибзен. Концептот низ кој Пашовиќ ја чита оваа театарска класика е толку современ, што неупатениот гледач би можел, без трунка сомнеж да помисли дека присуствува на праизведба на некој исклучително нов текст, а кај упатениот го убива чувството дека повторната средба со многу узурпираната драма би била чисто губење време. Тоа е читање низ лупата на денешните брачни, бизнис и пријателски односи разложени низ призмата на денешните секојдневни медиуми. Тоа е средба на човекот со неговите стравови и со внатрешната борба за ослободување од изолираноста наметната од првидот на постојаната комуникабилност на нашето, актуелното време.

Во чиста и стилски дизајнирана сценографија режисерот уште на самиот почеток го наметнува кодот на читање и на содржински и на формален план: ова е приказна за брачни другари кои живеат заедно но не делат заеднички живот, претставена како ТВ-новела, како живот поминат во кутијата во која шефува нашиот кабелски оператор. Луѓето кои ги гледаме на сцената и не се вистински луѓе – тие се клиширани проекции на банални состојби кои на крајот се соочуваат со разголеното JAC. Во таа смисла, можеби најголемата заслуга на овој прочит е третирањето на ликот на сопругот на Нора, кој во самата драма е сведен на гола функција. Препуштајќи му го нему самиот крај, како и низ неколку куси, но многу интимни откривања, Пашовиќ ни ја отвора и другата страна, слаба и несигурна, но добро замаскирана.

На актерски план ова е претстава на Маја Изетбеговиќ, која играјќи ја Нора пука со комплетниот свој актерски арсенал. Нејзиното импресивно пластично тело, очите полни со внатрешен живот, вештото интонирање, брзата промена на расположенија, точните и прецизни поттексти од кои може да се извлечат цели приказни, ја прават суверена „кралица“ на сцената. Нејзин најдостоен партнер е самиот Харис Пашовиќ во улогата на доктор Ранк. Нивните заеднички сцени се најинтимните, најтоплите, најдискретните (а во исто време најдобро пласирани) моменти во претставата, а актерското појавување на Пашовиќ е една од оние слатки сценски епизоди кои долго остануваат во сеќавање. Амар Селимовиќ како Торвалд Хелмер е исклучително функционален и во својата појава и во својата игра, додека кај Маја Зеко (Хелена Крогстад) и Ирма Алимановиќ (Кристина Линде), се чувствуваше недостиг на концентрација и цврста комуникација со партнерите.





Втората изведба, „Класен непријател“ е претстава-белег на „East West“ театарот, проект што е претставен на неколку значајни театарски фестивали на кои секогаш предизвикува воодушевување и добива блескави критики. И преку оваа претстава се потврдува јасната режисерска тенденција кон обработка на современи и горливи теми.

Станува збор за жесток текст, дело на англискиот писател Најџел Вилијамс кој фрла светло врз изгубените членови на една млада, нова генерација. Во дослух и со благослов на авторот, Пашовиќ прави адаптација на текс-

тот и прелокација на дејството. Бунтовните, пропаднати средношколци во оваа изведба се потомци и продукт на насилните настани кои ја опустошија Босна и Херцеговина. Агресивни, асоцијални, промискуитетни, наркофилски настоени, емоционално инвалидизирани, со „краток фитил“ и исчашена логика – тие се самоизолираат зад барикадите поставени пред нивната училница. Чекат некој да се сети на нив, да дојде професор, да се појави некаков авторитет, да им одржи лекција, па дури и да ги казни. Кога тоа нема да се случи, лекциите почнуваат да си држат сами. На работ меѓу изнуда и потреба, нивните исповеди сите до една изродуваат копнеж и вресок по избавување. „Тие пцујат, тие се тепаат, тие се нашата иднина“, тоа е мотото на оваа претстава која на моменти шокира со својата експлицитност, а на моменти разнежнува со својата адолесцентска наивност. Во тоа, веројатно, лежи и нејзината најголема маана – неуедначеноста во изразот кој варира од разулавен реализам до стилизирана театрализација.

А нејзината најголема доблест е актерската игра на, овојпат, исклучително уедначениот и уигран ансамбл. Амар Селимовиќ, Маја Зеќо, Маја Изетбеговиќ, Ирма Алимановиќ, Нусмир Мухаремовиќ и раперите Самир Кариќ и Кемал Чабо, дејствуваат на сценскиот простор како да се дома. Докрај влегуваат во интимиот свет на своите ликови, во нивните односи. Тие телесно се трансформираат и со леснотија го изедуваат компликуваниот скоро искореографиран и динамичен мизансцен. Но и во оваа реалативна рамноправност се издвојува иновативната и детална игра на Изетбеговиќ, Селимовиќ и Мухаремовиќ.

Просторот за игра е едноставно решен: класична средношколска училница, клупи, столчиња и доминација на зелена табла која го омеѓува задниот сценски ѕид. Делумно, провоцираше фактот што претставата се одигра во дворот на едно вистинско училиште, меѓутоа превладува впечатокот дека отворениот, фестивалски простор и сите шумови што тој ги носи, многу одземаше во вистинската комуникација меѓу дејството и гледачот.

Последното театарско гостување на годинашново Охридско лето се случи со претставата „Ќеф“ од Мирза Фехимовиќ, во режија на Егон Савин, а во изведба на Београдско драмско позориште. Претставата има реалистично драмско писмо, кое едноставно комуницира со гледачите, а темата – комплексот на комплексот на поствоена вина, прашањето на бегање и останување зад барикадите, проблемот на враќањето, простувањето – на публиката и е емотивно блиска.

Наспроти едноставноста и класичноста на драмската структура, постановката на Егон Савин се движи меѓу две крајности: натурализам и театрализација. Иако присутен во костимите на Снежана Пешиќ Раиќ и во реквизитата, натурализмот најсилно дејствува од актерската игра. Црпејќи инспирација од реплика од самиот текст, режисерот ги поставува актерите во ситуации „како во животот“, а тие одговараат со автентични емоции, симптоми, бескрајно природни движења и гести, како и докрај одживеани состојби. Комуникацијата меѓу нив е течна, паузите издржани, а контактот постојан. Натурализмот оди до таму, што актерите зборуваат босански – верно и многу убедливо. Во ваквата постановка, импресионира играта на Дуда Стојановиќ која покажува најширок дијапазон на средства. При пласманот на Есма таа успева да избега од стапицата на шаблонизираност што нејзиниот лик ја носи. Во играта на Љубомир Бандовиќ доминираше суптилното чувство за мека, правовремена и оправдана комика, додека во остварувањето на Небојша Љубичиќ реалистичниот израз беше доведен до перфекција. Во претставата учествуваат и Рада Томовиќ, Сандра Бугарски, Слободан Ќустиќ, Лако Николиќ, Тања Станковиќ – Пиперски и Јована Цветковиќ.

Што се однесува до другата, театаралната страна на претставата, Савин ја отвора преку сценографското решение кое самиот го потпишува. Од просторот за игра тој прави скратен знак, го сведува на соголена конструкција во која вистината конечно излегува на виделина. Вака зададената театаралност ја заокружува со потегот на воведување на кукли во природ-

на големина кои ги претставуваат децата. Куклите ги водат возрасни актери, кои за жал не се доволно вешти во остварувањето на психолошкиот и емоционалниот пресек на своите ликови. Па сепак, ова решение, му овозможува на режисерот топли и многу конкретни контакти меѓу „децата и возрасните".

Не секогаш оваа комбинирана режисерска постапка функционира и не секогаш драмското дејство може да одговори на причинско-последичните законитости кои здраво структурираната драма ги бара. Понекогаш провокацијата која ја нуди е неоправдано банална и разводнета. Но, и покрај сè, неминовен е заклучокот дека претставата функционира на едно меѓучовечко ниво, во кое гледачот не е оставен во удобна позиција на гол набљудувач. Во овој случај тој е сведок и проценувач, и самиот ја носи својата интимна одлука, а со тоа и последиците што ги носи таа.

Што се однесува до македонскиот дел од програмата, одиграни беа веќе познатите „Александар", напишан и режиран од Љубиша Георгиевски (Драмски театар – Скопје), „Албански ноќи", според делата на Митруш Кутели, Фаик Коница, во режија на Ентон Каца (Албански театар – Скопје), „Браќата Карамазови", според Ф. М. Достоевски, драматизација Андреј Хинг, режија Дејан Пројковски, (НТ Битола) и единствената премиера на фестивалот – „Крпен живот", според делата на Стале Попов, драматизација Блаже Миневски, режија Владо Цветановски, претстава која е уште еден бисер во низата успешни проекти на НТ „Војдан Чернодрински", Прилеп.

И оваа година беше доделена традиционалната Златна маска, која редакцијата на весникот „Вечер" ја доделува за најдобра женска и машка улога на театарскиот дел од фестивалот. Ја добија Огнен Дранговски за улогата на Аљоша Карамазов во преставата „Браќата Карамазови" и комплетната женска екипа од претставата „Крпен живот": Наташа Наумоска, Марија Спиркоска – Илијеска, Даниела Стојковска, Катерина Чакмакоска и Јасмина Мицоска Станкоска.

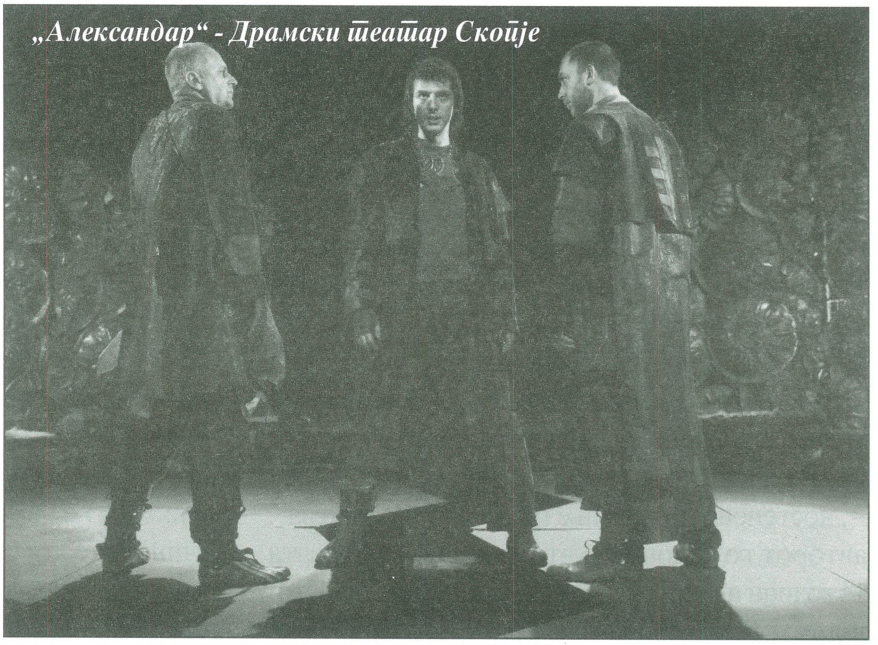
Маја Стевановиќ

Меѓународен фестивал на античка драма „Стоби" 2009

ПРЕТСТАВИ СО БЕЗВРЕМЕНИ ПОРАКИ

Она што од множеството театарски фестивали во земјава го издвојува Меѓународниот фестивал на античка драма „Стоби" е среќно изнајдената точка во која се спојуваат формата и содржината – древниот театар во античкиот локалитет Стоби истовремено е и простор во кој се играат претставите и појдовна точка за формулирање на специфичната концепција на фестивалот, изведба на претстави работени исклучиво според драмски текстови од античкиот период и на текстови чиј предмет на обработка се теми од античкиот период. Овој фестивал природно се разви од иницијативата на велешките актери за оживување на древната сцена и за негување на античкото драмско наследство, но смислата на неговото постоење е многу подлабока од атрактивна презентација на „музејска поставка во природен амбиент". Античките драми се текстови со универзално значење, а нивните архетипски ситуации, карактери и односи, наспроти еволуционистичкиот концепт на историјата сфатена како збир единечни и неповторливи настани и личности поврзани во линеарно време, се постојано актуелни. Нивното препрочитување и реинтерпретација отвора можност за излегување од концептот за единечноста и историчноста на сопственото време и можност стварноста да се

погледне, доживее, преиспита од еден поинаков агол. Вака поставената релација меѓу минатото и сегашноста се заокружува со вториот елемент што ја сочинува концепцијата на овој фестивал – изведба на претстави работени според текстови чиј предмет се теми од античкиот период. Колку и да обработува историски настани и ликови, колку и да подражава одредена историска уметничка форма, целта на ниедно дело не е, ниту е можно, да ја реконструира историјата или формата, туку промислувајќи ги да се обиде да ги формулира прашањата на сопственото време, упатувајќи му ги, од позиција на сопственото време, своите прашања на минатото. Во оваа смисла концепцијата на Фестивалот на античка драма „Стоби“ е и современа и безвремена, а истата беше доследно реализирана во ова осмо издание на фестивалот преку изборот на петте претстави во официјалната конкуренција (три домашни и две претстави од странство), од кои три работени според антички текстови, а две според современи текстови на теми од античкиот период.



„Александар“ - Драмски театар Скопје

20.07.2009

„АЛЕКСАНДАР“ – Драмски театар – Скопје

(Автор на текстот и режија: Љубиша Георгиевски; дизајн: Мери Георгиевска; музика: браќата Тавитјан; кореографија: Александра Азизбаева-Хонг; улоги: Александар Македонски – Дејан Лилиќ, Олимпија – Јелена Жугиќ, Аристотел – Ѓорги Јолевски, Клит – Зоран Љутков, Птоломеј – Бранко Ѓорчев)

Претставата „Александар“, со која се отвори годинашното издание на фестивалот, во одредницата „античка драма“ се вклопува заради својата тема, а бидејќи се работи за праизведба на современ македонски драмскиот текст, заслужува да ѝ се отстапи поголем простор.

Авторот на текстот и режисерот Љубиша Георгиевски жанровски го одредува својот драмски текст како како „агонија“ (сфатена во смисла на кошмар) – легитимен авторски чин – но, всушност, во драматуршка смисла, се работи за една епска, фрагментарна структура поделена во седум сцени, што во себе содржи разнородни елементи: од историска трагедија, драма со теза, трагички монолози, симболистички и филозофски елементи, комика на карактери, интрига, па, сè до досетки, дневнополитички алузии и коментари. Покрај главниот лик – Александар Македонски, она што го обединува дејството од почетокот до крајот на пиесата е идејата за две непомирливи страни, т.е. два спротивставени света, филозофски концепти, вредности, интереси. Редукционистички и симплифицирајќи до ниво на бинарна опозиција авторот го гради дејството врз судирот меѓу, според него, ирационалното – Азија и рационалното – Европа, претставени преку ликовите на мајката на Александар – Олимпија (Азија) и неговиот учител – Аристотел (Европа) и, понатаму, нивните „деривати“: Птоломеј (Олимпија) и Клит (Аристотел), судир што се прекршува во и преку Александар (Македонија?!) кој е претставен како нивен производ и жртва. Во првите две сцени, на кралскиот двор во Македонија (споени во претставата), дејството го движи борбата за доминација врз ид-

ниот освојувач меѓу Олимпија и Аристотел, а ликот на младиот Александар е поставен како објект на нивното дејствување. На крајот на овој дел Александар прераснува во активен чинител, кој решава да направи синтеза на двете непомирливи позиции и со тоа да ги надмине – наспроти рационалните аргументи на Аристотел за човечката ограниченост тој го прифаќа концептот на мајка си за себе како Бог, но облагороден со идејата за обединување на светот. Со ваквата хуманистичка идеја Александар тргнува на својот освојувачки поход. Наместо да продолжи да го гради дејството на линијата – „постепено пропаѓање на обидот за синтеза", авторот го започнува вториот дел од пиесата 14 години подоцна, ги воведува ликовите на Птоломеј и Клит кои ја преземаат функцијата на Олимпија и Аристотел, а, всушност, дејството го префрла во самиот лик кој свесен дека сонот за обединување на светот се претворил во уништување на светот ги бара причината, смислата и резултатот на своето дејствување и постоење – еден романтичарски модел на херој што се обидува да проникне до суштина на своето битие. Во овој дел авторот применува нешто што наликува на „рашомонска" постапка. „Наликува" бидејќи наместо еден ист настан претставен на различен начин од различните учесници или сведоци, во случајов имаме различни настани (реални и во сонот на Александар) во кои се зачнуваат или развиваат повеќе теми (потекло, јазик и идентитет, фалсификување на историјата, предавство, братоубиство, завист, лојалност, политичка егзекуција). Во секоја сцена Александар открива, т.е. му откриваат по една тајна од неговото минато или од минатото на неговите блиски. Некои елементи од приказните се поклопуваат, па се добива ефектот на различни вистини, но некои од откриените тајни не се нужни во однос на дејството, па колку и да се ефектни го забавуваат истото. Претпоставувајќи ја намерата на авторот со постапката на деконструкција на минатото да ја деконструира историската вистина како таква и да го постигне крајното трагично распаѓање на Александар, сепак, заради недостатокот на мотивација и на ниво на дејство во сцените и на ниво на карактери, распаѓањето, полудувањето, деконструирањето наместо да градира, по што смртта на херојот би била неизбежна, останува „варијација на тема", а неговата смрт немотивирана (труењето од страна на Птоломеј), т.е. нужна единствено заради историската вистина. Што се однесува до градењето на карактерите за авторот е често многу поважно што карактерите говорат отколку што чинат, па не секогаш може точно да се определи нивната цел ниту се консеквентни во своето дејствување и аргументација, а нивните мотивации се нејасни или контрадикторни. Иако намерата на авторот е наместо историски стереотипи да ја прикаже човечката страна на историските личности, нивните најинтимни желби, амбиции, сомнежи, раздори, сепак, колку и да се интересни и комплексни, тие се повеќе слики на карактери отколку карактери што се градат низ конкретно дејство, а за сметка на нивната психолошката уверливост често се користат како гласноговорници на тези, на експлицитни алузии на дневнополитички настани или „традиционални вистини", за пласирање на луцидности.

За разлика од драмскиот текст режисерската концепција е јасна и консеквентен спроведена. Сценографијата не прикажува реален простор, таа симболично ја оваплотува авторовата теза за раздвоениот свет што не може да се спои – благо искосен круг (сонце) во кој е вцртан рамностран триаголник распукан од забоденото долго копје, оружјето на македонската фаланга. На кулисите се наредени штитови на кои е нацртано „сонцето од Вергина", а во нив се забодени мечови што во одредени сцени играат како реквизита. Костимите претставуваат стилизација на историски костим, но истовремено, секој од нив ја изразува доминантната црта на која е граден карактерот. Музиката што се изведува во живо на тапани, а се користи со ритамот на македонскиот фолклор и воените маршеви, на места го води ритамот на сцените и ги акцентира драмските моменти, наместа ја потцртува внатрешната борба на карактерите. Мизансценот е ограничен на површината на распуканиот круг, тој доследно ја

одразува генералната идеја за неспоивоста на двата света преку позиционирањето на антагонизираните ликови на двете раздвоени страни на кругот, со исклучок на Александар кој преминува од едната на другата страна и игра во процепот меѓу двата дела на кругот. Актерската екипа во голема мера успева да ја избегне стапицата на театралност во играта, во која толку често се упаѓа кога се играат „големи" ликови. Во мноштвото теми, тези и алузии тие успеваат да ја пронајдат и да ја изразат индивидуалноста на карактерот во согласност со функцијата на ликот и да постигнат уверливост благодарение на вистинската мерка во својата експресија и на хармонијата меѓу мислата, гестот и емоцијата. Во улогата на Олимпија ја гледаме Јелена Жугиќ како борбена и амбициозна, но страсна и неодолива кралица, во улогата на Аристотел, Ѓорги Јолевски како воздржан, умерен и рационален учител, но не помалку упорен и борбен во наметнувањето на своите концепти, во улогата на Птоломеј, Бранко Ѓорчев како груб и прост воин, но и бескрупулозен спроведувач на политика, во улогата на Клит, Зоран Љутков како покорен и послушник, а всушност претворен и жеден за одмазда. Во улогата на Александар, најголемата и најкомплицираната актерска задача, Дејан Лилиќ успева да го претстави шизофрениот расцеп во карактерот на протагонистот и неговата внатрешна борба и страдање, точно градирајќи го процесот на дезинтегрирање преку брзите и чести трансформации, со што ја заслужи наградата за најдобра машка улога на годинашниот фестивал.

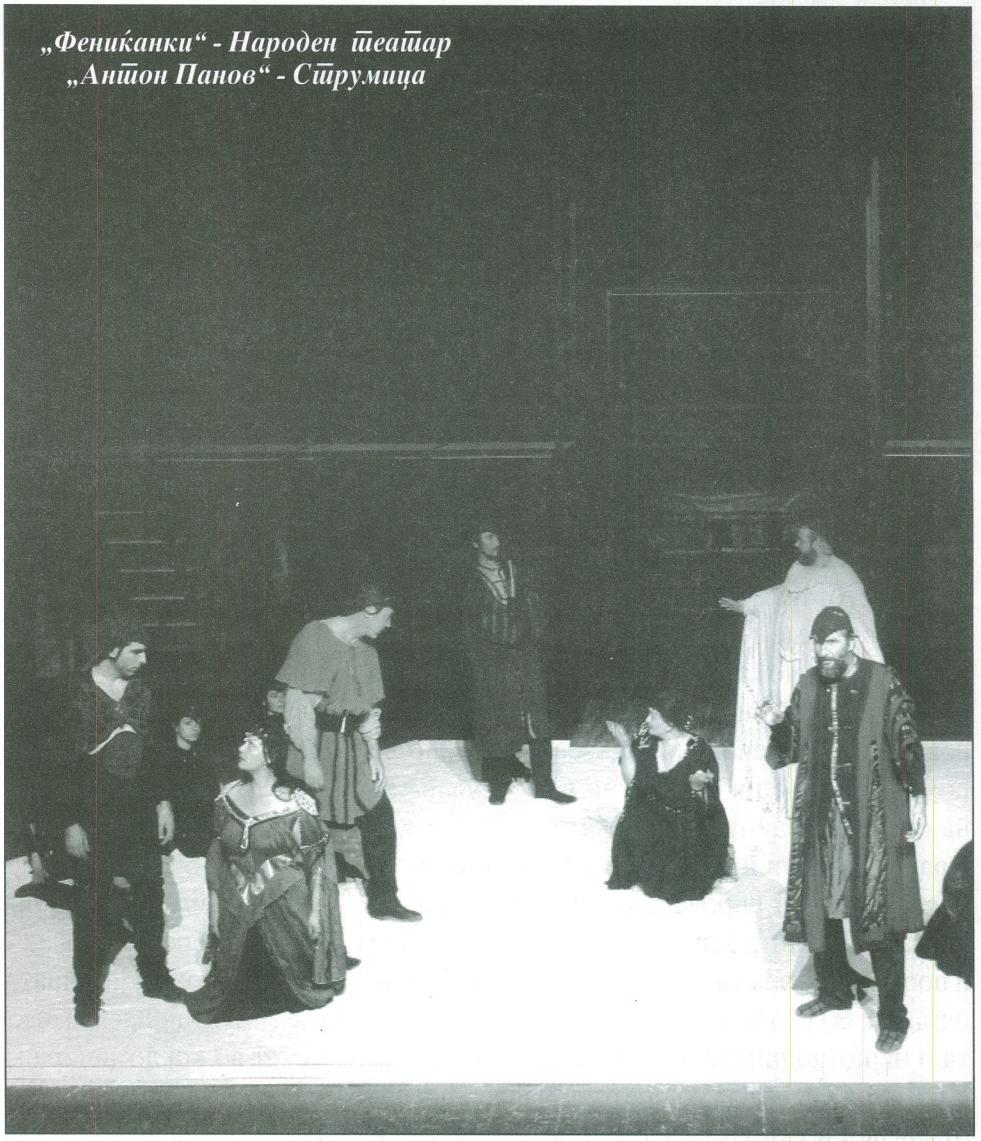
22.07.2009

„НЕРОН И СЕНЕКА" – Државен младински театар – Ереван, Ерменија

(Автор: Едвард Разински; режија: Хакоб Газанчјан; улоги: Ишкан Гарибјан, Артур Карапт-јан, Арташе Шавердјан, Самвел Даниелјан, Армен Сартосјан, Тамара Аркелијан)

И втората претстава од програмата, гостувањето на Државниот младински театар од Ереван, Ерменија, е работена според современ текст. Претставата „Нерон и Сенека", работена според драмскиот текст на еден од најистакнатите современи руски мислители Едвард Разински обработува исклучително актуелна тема – темата на одговорноста на интелектуалецот. Суровиот римски владетел Нерон го открива заговорот организиран од неговиот учител, мислителот Сенека. Сите сенатори што учествуваат во заговорот се погубени, а Нерон го повикува Сенека за да се соочи со него и за да го соочи својот учител со неговото дело – себеси. Овој филозофски текст е граден според драматуршкиот модел на театрализам, поточно, авторот ја применува пиранделовската постапка на претстава во претстава: Нерон инсценира претстава во која главниот лик се тој самиот, Сенека, учесниците во заговорот. Водејќи го Сенека низ претставата како сведок и учесник, Нерон успева да го доведе Сенека до спознанието за неговата одговорност и вина – Нерон ги врши своите сурови дела во присуство на Сенека, а неспротивставувањето и премолчувањето на Сенека е, всушност, соучество во злосторот. Заклучокот на Нерон е поразителен – „Најголемиот моралист го створи најголемиот убиец".

И покрај јазичната бариера заради немање симултан превод, особено што се работи за текст во кој доминира мислата, публиката успева да го следи и разбере дејството благодарение на јасниот театарски израз. Сценографијата во претставата го обединува сценскиот простор и театарскиот простор, т.е. на сцената се игра „претставата" на Нерон во која „играат" тој и останатите ликови, а кога Нерон ги режира сцените од „претставата" се симнува од сцената и се позиционира зад режисерската маса (за која пред почетокот на претставата публиката претпоставуваше дека е маса од која ќе се чита симултан превод). Празната површина на сцената со само неколку сценографски елементи овозможува да се „играат" различни простори со што, истовремено и се руши илузијата на драмски простор и се гради илузијата на драмски простор – сцена на која се игра претстава. И костимите ја рушат илузијата на историското време, тие се облека од секојдневниот живот, со исклучок на костимот



„Фениќанки“ - Народен театар „Антон Панов“ - Струмица

на ликот кој симболично ја претставува смртта – костум на тореадор. Во реалистичната постапка на градењето на сцените од „претставата“ се вметнуваат јасни и точни театарски знаци со што симболично се руши реализмот на „претставата“ и се гради реализмот на претставата. Актерската игра е веристичка. Тие успеваат со минимални средства и минимум експресија, со употреба на детаљ, што е особено изразено во градењето на споредните ликови, да постигнат максимална експресивност и уверливост на своите карактери. Главниот товар на претставата го носи Ишкан Гарибјан во улогата на Нерон. Фасцинира лесноТијата со која успева да се справи со двојноста на својот лик – режисер на претстава и учесник во инсценацијата на сцените од сопствениот живот. Суровоста на неговиот карактер е постигната по обратен пат, наместо со жестоки емоции и гести Гарибјан го гради карактерот на Нерон како смирен и лежерен, дистанциран, шармантен, циничен, промислен. Сепак, и покрај тоа што претставата „Нерон и Сенека“ со својата тема и мисла се вклопува во концепцијата на фестивалот, заради нејзината камерност во одредени моменти се добива впечаток дека ја „проголтува“ просторот на античкиот театар и дека суптилните нијанси во актерската игра не можат докрај да бидат воспримени од публиката.

24.07.2009

„Фениќанки“ – Народен театар „Антон Панов“ - Струмица

(Автор: Еврипид; режија: Стојан Стојановски; сценографија и музика: Стојан Стојановски; костимографија: Тања Медарова; улоги: Едип – Томе Ментинов, Јокаста – Рујиш Беговска, Полиник – Васил Михајлов, Антигона – Ангелина Тренчева, Креонт – Кире Горгиев, Менекеј – Ален Нанов, Тиресиј – Ванчо Крстевски, Гласник – Јордан Витанов, хор од девојки Фениќанки – седум девојчиња)

Предметот на Еврипидовата трагедијата „Фениќанки“ е трагичното финале на митот за тебанското кралско семејство, според Аристотел, едно од најтрагичните фамилии. Авторот на најсилните и најкомплексните женски ка-

рактери, не само во античката драматургија, го води дејството од гледната точка на ликот на Јокаста. Нејзиниот прв маж Лај е одамна мртов, нејзиниот втор маж и син Едип ослепен, нејзините синови Етиокле и Полиник веќе закрвени. Нејзиниот дел од проклетството е да се обиде по трет пат да го спречи уништувањето на своето семејство и на Теба, со сета свесност за неумоливоста на судбината – човековиот карактер. Модерноста на Еврипид се гледа токму во отсуството на боговите како причина и двигатели на дејството. Проклетството на човекот е самиот тој, а неговата трагичност произлегува од неговата глупост, суета, жед за моќ.

Режисерската концепција во секој елемент од претставата на симболичен начин ја изразува авторовата мисла. Површината на сцената е прекриена со песок, што како симбол може да се толкува на различни а точни начини – арена за борба, пустош наместо дом, зрнца песок што ја симболизираат човековата минорност и ефемерноста на неговиот живот. На левата страна од сцената е поставена карпа – жртвеник на кој Јокаста со својата тажачка се обидува да допре до боговите кои ги нема, извор вода во кој се обидува да се поврати или да се прочисти, цврстина и крепост наспроти песокот во кој човекот пропаѓа. Во дното на сцената на високи столбови се поставени хоризонтални патеки – градски порти и бедеми, врата низ кој на самиот почеток на претставата Јокаста влегува во својот личен пекол, висина како позиција на моќ. Стилизираните костими ја изразуваат раскинатоста на ликовите. Мизансценот во сцените е поставен како геометриска композиција – се игра по хоризонтала, вертикала и дијагонала во просторот и секој правец го означува односот на ликовите во сцената, а позицијата, намерата на карактерот и неговото внатрешно дејство: ослепениот старец Едип, немоќен да преземе што било, постојано седи стуткан на песокот и никогаш не се исправа, Етиокле и Полиник играат на високите платформи кога се борат за власт или демонстрираат моќ, Креонт е исправен и неподвижен во сцената во која ја спроведува својата владетелска одлука, а Јокаста игра во сите правци и на сите позиции освен на високите платформи што ја симболизираат власта и моќта – таа е онаа што ги поврзува и посредува меѓу антагонизираните ликови. Строгоста на композицијата ја омекнува атмосферата што се постигнува преку суптилната игра на светлото. Намерата на режисерот актерите да играат форма е спроведена од сите актери, но најјасно и најуспешно се гледа во играта на гостинката Рујиш Беговска, во улогата на Јокаста. Таа успева да го пронајде трагичниот ритам во секоја од своите бројни трансформации – тажачка, разгалена кралица, исплашена и скршена мајка, понизна поданичка што без трунка гордост моли за животот на своето дете, очајна жена што изгубила сè. Истовремено, таа успева формата што ја игра да ја исполни со автентична емоција и да изгради карактер кој плени со својата комплексност и индивидуалност, со што ја заслужи наградата за најдобра женска улога на фестивалот. И вториот гостин во претставата, актерот Јордан Витанов, покажува како успешно и ефектно се гради епизодна улога – Гласникот, наспроти бледиот Кире Георгиев кој го игра ликот на Креонт – клучен лик во вториот дел од претставата.

26.07.2009

„ПТИЦИ“ – Народен театар „Ј. Х. К. - ЦИНОТ“ - Велес

(Автор: Аристофан; превод: Јовица Тасевски – Етернијан; режија: Стојан Стојановски; сценографија: Дејан Трипуновски; костими: Тања Медарова Стојановска; улоги: Пистетер – Зоран Љутков, Евелпид/Трибалот – Кирил Гравчев, Корифејот – Роберт Ристов, Пупунецот – Маја Љутков, Слугата/Херакле – Едмонд Сотир, Поетот/Гласник – Кети Борисовска, Ирида/Гласник – Зорица П. Панчиќ, Пратеник/Гласник – Марија Илијевска, Свештеникот/Измамникот/Посејдон – Самоил Стојановски, Гатачот – Љубе Терзиев, Метон – Александар Ѓеоргиев)

Претставата „Птици“ го пополни местото на во последен момент откажаната црногорска претстава „Медеја“. И покрај тоа што е повеќе од очигледно дека се работи за изнуден потег на организаторите и дека режисерот и

екипата немале време да ја обноват преставата што долго време не е играна, сосема е јасно дека главниот проблемот на оваа претстава не е во „објективните околности", туку во режисерското читање на оваа Аристофанова комедија. Во својата кратка експликација режисерот Стојановски за текстот вели: „*Пшици* значително се разликува од останатите комедии на Аристофан во нејзината општа концепција. Таа е екстраваганција – чиста и едноставна благородна тема избрана како израз во името на можностите што ги дава светлиот, забавен дијалог, пријатните лирични интервенции и шармантните сцени со блескави сценски ефекти и убави костими. Спротивно на другите претстави од истиот автор, овде очигледно нема сериозен политички мотив под површината на бурлеската." Суштината на секое уметничко дело, а со тоа и на драмскиот текст, е многузначноста, па оттаму не може да постои едно и единствено точно читање. Но, да се прочита „Птици" од Аристофан, веројатно негово политички најангажирано дело, како екстраваганција и бурлеска, значи да се превиди неговата суштествена и радикална критика на општеството и човекот, под „светлиот и забавен дијалог" да не се почувствува тешкиот цинизам, во „шармантните сцени" да не се препознае длабока огорченост, со еден збор – погрешно читање. Со сета почит кон напорот на актерската екипа, кога се поаѓа од погрешна позиција невозможно е да се стаса на вистинската цел.

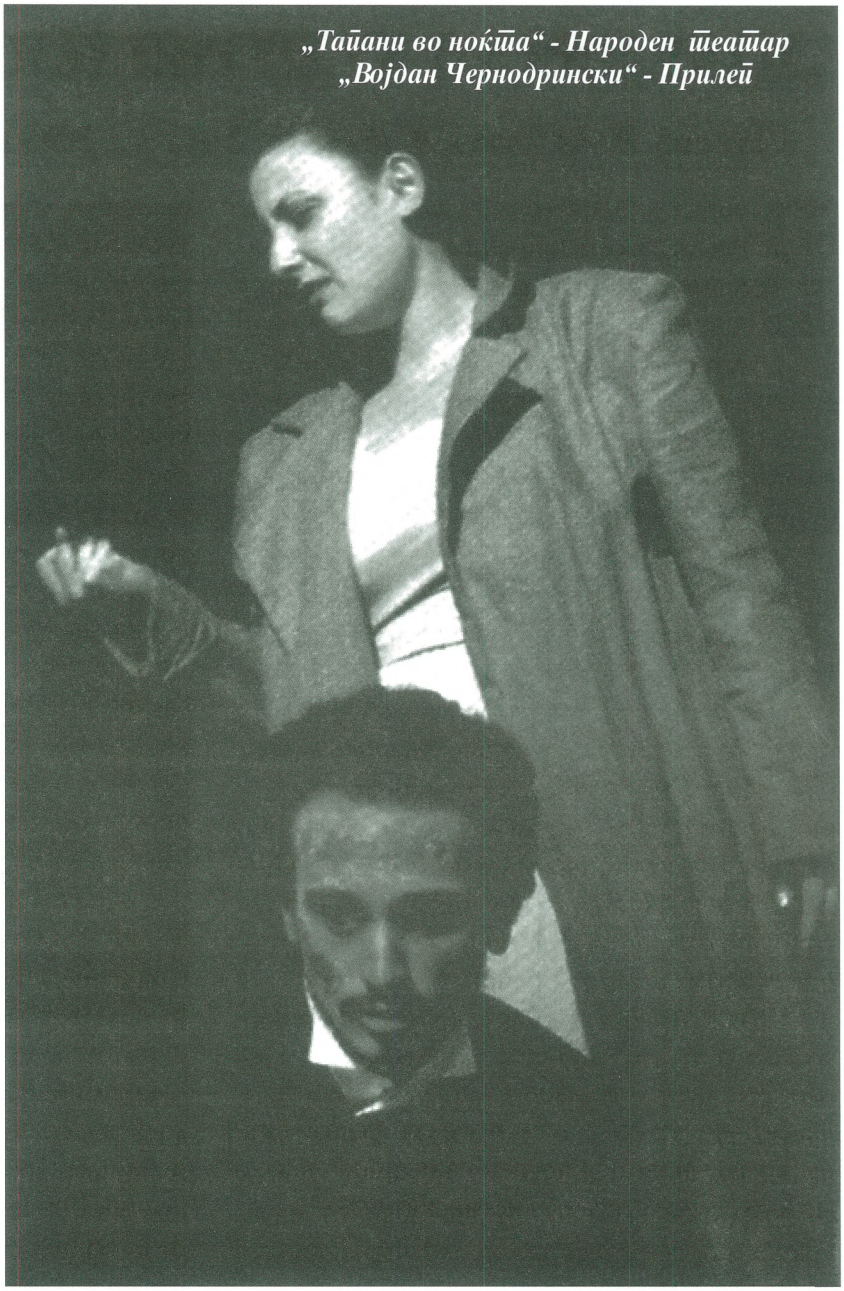
28.07.2009

„ЕЛЕКТРА ПЕРПЕТРАТОР" – Роес танцов театарски ансамбл – Атина, Грција

(Концепт и кореографија: Софија Спиратоу; музика: Мајкл Њуман; улоги: Електра – Еви Чацаки, Орест – Данило Цека, Пилат – Александос Цејванај, Клитемнестра – Лиа Цолаки, Егеј – Димитрис Ферас, хор – Алексија Безики, Јоана Каленопулоу, Џорџина Палаитодороу, Јулија Пироу, Ксенија Темели, Катерина Туба)

Кога помислуваме на античка трагедија, несвесно и по автоматизам, најчесто го преземаме ренесансното сфаќање на оваа форма и заборавајќи на другите две нејзини рамноправни изразни средства, музиката и танцот, ја редуцираме само на зборови. Во претставата „Електра перпетратор" на независниот театарски ансамбл од Атина применета е обратната постапка – вербалниот говор е редуциран за сметка на говорот на телото и музиката. Со оваа постапка, колку модерна толку и стара, се брише и така условната граница меѓу драмскиот и танцовиот театар, а изведбата досегнува до ритуалното, најчесто претпоставениот извор на театарската уметност. Но, иако редуциран по квантитет во оваа претстава на зборот му е вратена една негова одамна загубена функција. Содржинската и поетската функција на зборот во претставата се споени со неговата магиска функција – колку што се репликите поетски обликувани носачи на информации толку се и магиски формули што мистично влијаат и врз самото дејство и врз публиката. Гестот и мимиката на танчерите/актерите во претставата носат и значење и експресија и акција, тие функционираат како иконични знаци, како израз на емоција и како дејство што се развива во времето, а сугестивноста на прекрасната музика на Мајкл Њуман служи како нивна подлога, инспирација и илустрација. Спојот на вака третираниот (вербален) јазик, движењата на телото и звукот и структурата на самата претстава како комбинацијата на хорски елементи, епизоди, видео проекции и монолози, овозможува публиката да ја следи приказната од трагедијата на Еврипид и истовремено да ја доживее на различни нивоа на перцепција и значење. Во оваа претстава сè е знак и сè е симбол, од слабото кревко тело на Електра и енергичноста на неговите движења, наспроти јадрото крупно тело на мајка ѝ Клитемнестра и неговата тромост – контраст што го симболизира нивните карактери и однос, преку белата боја на телата на протагонистите и на површината за игра врз кои се истура јарко црвената боја на крвта, кафезот во кој е затворена мајката пајак, Клитемнестра, дихотомијата во карактерот на Орест претставена преку идентичната појава (слика) и кореографијата на неговиот придружник Пилат, па сè до силата и еротизмот со кој зрачи телото и играта на Егеј и голоста на Клите-

местрината смрт. Оригиналноста и креативноста на авторскиот пристап и високото ниво на изведбата се причина што оваа престава успеа да предизвика неповторливо естетско доживување кај публиката и да ги добие трите главни награди на фестивалот – награда за најдобра претстава во целина, награда за најдобра режија и награда за колективна игра.



„Тапани во ноќта“ - Народен театар „Војдан Чернодрински“ - Прилеп

30.07.2009
Свечено доделување награди
„ТАПАНИ ВО НОЌТА“ – Народен театар „Војдан Чернодрински“ - Прилеп

Претставата со која се затвори годинашното издание на фестивалот е победничката претстава од Македонскиот театарски фестивал „Војдан Чернодрински“ во Прилеп. Се работи за претставата „Тапани во ноќта“ од Бертолд Брехт, во режија на Мартин Кочовски и продукција на Народниот театар „Војдан Чернодрински“ од Прилеп, претстава којашто заслужува, пригодно е, да биде промислена во рамките на фестивалот чиј победник е. Тука е доволно да се каже дека, според неподеленото мислење и реакции на публиката, таа профункционира и на древната сцена во амфитеатарот во Стоби, во сета своја големина.

Меѓународниот фестивал на античка драма „Стоби“ 2009, што годинава повторно се одржа од 20 до 30 јули, го подготви и го реализира организациониот одбор на фестивалот чиј претседател е Зоран Љутков и членовите: Васил Зафирчев, Александар Ивановски, Ненад Витанов и Славиша Ѓеорѓиев, со логистичка поддршка на НУЦК „Ј. Х. К. – Цинот“, Општина Велес и Драмски театар – Скопје, а со финансиска поддршка од Општина Велес и Министерството за култура на Република Македонија.

Најдобар показател за смислата на неговото постоење и за нивото и квалитетот на понудената програма е преполниот театрон и позитивните реакции на публиката, вклучително и позитивните реакции на одлуката за доделување награди на тричленото жири, во состав: Ѕвезда Ангеловска – актер и режисер, Диме Илиев – актер и Маја Стевановиќ – драматург.

„МАКЕДОНСКО КУЛТУРНО ЛЕТО“ – ПРЕСПА 2009

(Пустец, Република Албанија, 2 август 2009 година, ден Илинден)

Втора година по ред големиот семакедонски празник Илинден го дочекувам работно заедно со Македонците од Мала Преспа. Со огромно разбирање од страна на Министерството за култура на Република Македонија и огромната енергија на организаторот, директорот на овој фестивал г-дин Едмонд Сотир и оваа година во Пустец се случува театар.

Веќе како по традиција отворањето на фестивалот му припадна на Народниот театар „Ј. Х. К. – Џинот“ од Велес со претставата „Мушичка“ од Руканте, во режија на Никола Ристов.

И, ако додека ја поминував границата малку ме притискаше душичката, понесена од кажувањата на баба ми дека за Илинден секогаш врне или барем ќе пропрска и загрми, колку да се јави громивникот Свети Илија дека е тука, овде во Пустец на брегот на Преспанското Езеро, „силно светнал ден“, како што напишал мојот сограѓанин Рацин.

Во 18.00 часот ги завршуваме последните вообичаени подготовки за претставата и веќе река од народ се слева кон местото на кое ќе се одигра таа. Повторно после цела година овде на ова место ќе има театар. Луѓето ќе живеат со претставите, ќе го слушаат јазикот македонски кој се разнесува од импровизираната сцена кон нивните души.

На овој народ притиснат од секојдневните проблеми сцената му открива нов свет, не многу различен од оној во кој живее, но сепак поинаков во кој интересот е возвишен.

Похотата, гревот, страста, фрустрацијата, скржавоста, сè што е дел од комедијата, нашите будалаштини, заборавени вредности, пикантна развратност, веселото исмејување на самите нас, одлично прозвучија од вдахновената игра на актерите.

Зоран Љутков како Руканте одлично го препозна пулсот на публиката. Секој што има барем површно познавање за тоа како актерот

кој е столб на една претстава може со вдахновение да ја понесе останатата актерска екипа и заедно врз публиката да ја испробаат ефикасноста на преувеличувањата додадени како одлив и израз на особени актерски таленти, ќе може да ја долови атмосферата во која се случуваше претставата.

Велам **се случуваше** затоа што ова не беше која било која, дваесетта или триесетта претстава изведена на сцената, туку се случуваше сега и овде со публика која дишеше со неа.

Оваа публика која цела година со нетрпение чекала повторно да се случи театар, која се слеваше од околните места пред почетокот на претставата и после нејзиното завршување не сакаше да си замине за да биде дел од нешто големо, убаво, интересно што се случуваше на тој древен простор. Публиката остана до раните утрински часови да биде блиску до актерите, до Зоран, Зорица, Едмонд, Слободанка, Кире...

Културниот центар „Скрб и утеха“ – Скопје на овие простори беше присутен многу години пред формирањето на фестивалот. „Ќелавата пејачка“ од Јонеско одиграна во дворот на црквата пред публика која сама си донесе троножни столчиња од дома, а некои од жените и со плеталото в раце (можеби чорапи што мораа да бидат што побрзо сплетени за нечии боси ножиња, но ова што се случуваше не смееше да се испушти) – беше предвесник дека овде „нешто“ е посадено и само чека кога да про'рти и изникне.

Оваа година во копродукција со Народниот театар „Ј. Х. К – Џинот“ од Велес, „Скрб и утеха“ беше дел од годиашниве случувања во Пустец со претставата „Чернодрински експрес“ од Тихомир Стојановски.

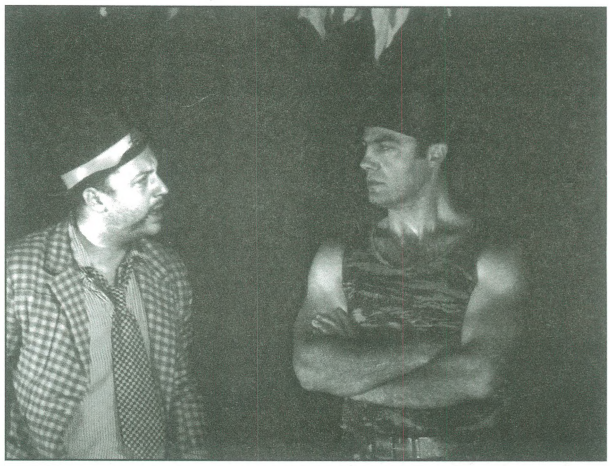
Кога човек ќе согледа дека неговото постоење е управувано од ирационалното, необјаснивото и бесмисленото, тој се придвижува по подрачјето на комедијата, зошто комедијата претставува еден бесмислен свет што е создаден, а потоа свртен наопаку.

Фрагментарниот шизоиден живот што го живееме е една егзестенционална комедија.

Авторот во „Чернодрински експрес“ почнува да пишува драма за љубовта, а ризикува да заврши на „психијатрија“ кога неговите ликови се оттргнуваат и почнуваат да си живеат сопствен живот и да си шеткаат низ возот на нашата стварност.

Колку им се блиски ликовите како Филип II, Цар Самоил, но и колку им е позната и блиска дневно-политичкта ситуација кај нас, ситните „игрици“ на кандидатите за политички фотељи, странците кои доаѓаат да ни „објаснат“ како да живееме и постојано се жалат на нашиот менталитет и условите во кои мораат да битисуваат со нас, толку се слични со тоа што и ним секојдневно им се случува, само ја потврди тезата дека „Светот е едно големо село“, а на сите нам „ни пее душата“ кога си се враќаме дома во Татковината.

Сите сме во потрага по заемен однос со самите себе, во потрага по своја сродна душа, по вистинските вредности на живеењето низ вагоните на животот – воз, кој патува низ душите ни.



Инаку зошто да се измачуваме? Можеби немаме право? Која е вредноста на живеењето? Или како што вели Јонеско „Вистината се наоѓа во нашите соништа, во имагинацијата“. Ако барем малку ја разбудивме имагинаџијата на жителите во Мала Преспа, ги поттикнавме да сонуваат и ги заинтригиравме да чекаат повторно да се случи театар на овие простори, нашите мали актерски души станаа побогати.

Во составот на фестивалот се одржаа и неколку концерти на домашни ансамбли на народни песни и игри, како и гостување на ансамблот на народни изворни инструменти „Стевче Стојковски“.

Се надевам на следно издание на фестивалот, на следниот Илинден и на повторна средба со прекрасните жители на Мала Преспа кои овие денови живееја заедно со фестивалот.

Слободанка Чичевска
cicevska@mail.com

Гоце Ристовски

СОНОТ НА МИСИРКОВ ВО ЧЕСТ НА ШИШКОВ

Веќе неколку години фестивалот се надградува организационо и концепциски, израснувајќи во меѓународна манифестација којашто зазема релевантно место на мапата на современиот театар на Балканот, па и пошироко

Актерката Ирена Ристиќ од Драмскиот театар во Скопје е добитничка на единствената актерска награда на Фестивалот на камерен театар „Ристо Шишков“ што по 17-ти пат се одржа, во вообичаениот септемврски термин, од 8 до 13-ти во Струмица. Медаљонот со ликот на бардот на македонскиот современ театар и паричната награда од 1500 евра ги доби за улогата на Дора во „Жената како воено поле“ од Матеј Висниек во режија на Владлен Александров од Бугарија, а во продукција на Драмскиот театар од Скопје.

Лауреатот Ирена Ристиќ како Дора во „Жената како воено поле“

Ова одлуката ја донесе меѓународното жири во состав: Мето Јовановски, Адонис Филипи од Албанија, Нурула Тунџер од Турција, Градимир Гојер од Босна и Херцеговина и Василка Брмбарова од Бугарија. Според оценката на жирито, Ирена Ристиќ во текот на целата претстава, од почеток до крај, со својот раскошен актерски талент, со својата сценска експресија, долови современ крик и бол, преточени во креативен возвишен сценски театарски чин. Лик, кој плени и воодушевува...

Наградената актерка возбудена, губејќи ги здивот и зборовите, рече дека темата на страдањата и ужасите треба да остане зад нас, а актерите да ја играат само на сцена.

- Навистина сум изненадена. Чувствата не е препознаен и награден. Наградата е производ на една неверојатно одлична соработка меѓу мене и Билјана Драгичевиќ - Пројковска и режисерот Владлен Александров - рече Ристиќ откако наградата ѝ ја врачи минатогодишниот лауреат и претседател на Меѓународното фестивалско жири, актерот Мето Јовановски.

Меѓу петте номинирани за наградата беше и Билјана Драгиќевиќ – Пројковска, партнерката на Ристиќ и Греса Паласка и Астрит Кабаши за ролјите во „Двојката Мартин“ на Националниот театар од Приштина, Косово, Јасмина Билаловиќ за улогата во „Граница“ од Венко Андоновски на Малиот драмски театар од Битола и Крсте Јовановски за улогата на Мисирков во „Последниот ден на Мисирков“ на театарот „Антон Панов“ од Струмица.

Струмичкиот театар за оваа изведба ја доби наградата од публиката, а Советот на фестивалот како најдобра претстава ја награди „Ирк Битиг“ на Градскиот театар „Коџаели“ од Истанбул, Турција.

- Фестивалот на камерен театар „Ристо Шишков“ доделува специјално признание на претставата „Последниот ден на Мисирков“ од Јордан Плевнеш во режија на Дејан Пројковски, а во продукција на НУЦК „Антон Панов“ од Струмица за посебен придонес во истражувањето на нови театарски видици и вредности насочени кон преиспитувањето на влијанието на клучни настани и личности од минатото на нашата сегашност и иднина низ впечатливо остварен интеракциски однос со публиката, а со користење на есенцијален театарски јазик.

Претставата се издвојува со инвентивни режисерски решенија во кои доминираат препознатливи симболи врз основа на кои се темелат највозвишените достигнувања на човековата цивилизација и на кои се заснова севкупната архитектоника на сцената и кои поттикнуваат на размисла дека ситуацијата во театарот се наткрилува и над фабулата како што се случува тоа и во судбоносни и клучни моменти не само на секој поединец, туку и на нациите и државите.

Низ лавиринтите и скриените значења на овој комплексен драмски проект со исклучителна посветеност, занес и евидентно актерско мајсторство не водат актерите на струмичкиот театар кои се дргоцен амалгам во развојот на ФКТ „Ристо Шишков“ и современиот македонски театар во целина.

При донесувањето на оваа одлука на жирито, публиката го имаше предвид и неспорниот факт дека претставата предизвика пламена реакција на публиката и високо релевантна оценка на тркалезната маса на критиката - истакна театрологот Ристе Стефановски, образложувајќи ја наградата.

Водителот на тркалезната маса на критиката Гоце Ристовски ја образложи наградата за најдобра претстава, при што истакна:

- Советот на фестивалот додели награда за најдобра претстава на „Ирк Битиг“, во продукција на Градскиот театар „Коџаели“ од Истанбул, Турција, работена по идеја и во режија на Емре Којунцуоглу.

Со својот современ сценски израз, во кој со нагласена тоналност во актерската игра се поништува зборот како основно изразно сред-

Емре Којунцуоглу режисер на претставата „Ирк Битиг“

ство, при што зборовите го губат значењето што го пренесуваат, се продира длабоко во суштината на означеното и се постигнува доблесен систем за дешифрирање на конкретен загатлив текст од далечното минато. Притоа, концентрираната позитивна енергија на сите сегменти и учесници во претставата го кондензираат вонвременскиот изблик како заеднички вознес со кој ја заплиснуваат публиката.

Со својот заокружен уметнички дизајн и со користење на можностите на современата технологија оваа претства се наметнува како ексклузивен раскошен репрезент на современиот театар и како патоказ за една од можните насоки за развојот на театарот во иднина.

Годинава беа одиграни 16 претстави од Македонија, Турција, Бугарија, Косово, Црна Гора и од Србија, а за наградата за високи актерски остварувања конкурираа околу 90 актери.

Ете, ова веројатно ќе остане запаметено во историјата на современиот македонски театар и културната историја на нашата земја, останатото ќе заврши како „јаловина“, запретно во правта на заборавот.

- Се надевам дека годинава направивме добар избор на претстави, што пред сè ќе ѝ се допаднат на публиката. Ќе видиме 16 претстави од кои шест се од други држави, од Турција, Бугарија, Србија, Косово, Црна Гора, исто толку македонски и четири од новоформирани театри коишто негуваат нови форми на театарскиот израз. Собрани се многу реномирани теа-

тарски луѓе и мислам дека по вистинскиот пат го движиме фестивалот, кој претставува и одлично место за новите носачи на македонскиот театарски израз. Покрај камерните претстави публиката ќе може да види и претстави со поголем формат", изјави веднаш по отворањето на фестивалот селекторот Благој Стефановски.

Со ова свое издание фестивалот не само што го потврди својот континуитет туку и нагорниот раст во својот развој и профилација. Веќе неколку години, со вклучувањето во организацијата на Благој Стефановски, фестивалот се надградува организационо и концептуално, израснувајќи во меѓународна манифестација којашто зазема релевантно место на мапата на современиот театар на Балканот, па и пошироко. И годинава како и лани фестивалското жири на овој единствен фестивал кај нас, посветен на актерот и неговото мајсторство, беше меѓународно. Меѓународниот предзнак го оправдаа и театрите од Цетиње, Белград, Истанбул, Приштина, Плевен и Враца.

Исто така, мошне значаен факт е и што во потесниот избор за највисокото фестивалско актерско признание влегоа и актери од странство.

Благој Стефановски - Баге како селектор на фестивалот ја крои неговата концепција, но истовремено и го профилира. Тој, всушност, на фестивалот му „поттура" три нешта: меѓународниот карактер, од една страна што се остварува со релевантни театарски проекти од престижни балкански театарски центри, но и пошироко, како што беше случај минатата година со гостувањето на театарот „В. Ф. Комисаржевскаја" од Санкт Петербург и со целосната интернационализација на жирито што, пак, од своја страна во иднина ќе значи дека и наградата ќе стане меѓународна со доделување на странски актер. Тоа секако е во интерес на фестивалот, на македонскиот театар воопшто, а тоа и го заслужува патронот на фестивалот Ристо Шишков. Од друга страна, Стефановски наметнува спектакуларност, пред сé, на отворањето и затворањето на фестивалот, носејќи претстави што во целост ја исполнуваат големата сала на Домот на културата во Струмица и за кои се бара билет повеќе. Ова, навидум отстапува од првично зацртаниот концепт на фестивалот тој да има исклучително камерна форма. Во таа насока отстапува од првичната замисла на фестивалот и воведувањето на наградата за најдобра претстава. Но, ако се погледнат искуствата на некои фестивали во соседството, на пример сараевски МЕС, фестивалите се жива материја, подложна на промени, а сè се прави во интерес на публиката, а со тоа и на самиот тетар. Со ваквите претстави, кои слободно може да се означат и како хит-претстави, како што тоа, на пример, годинава беа „Тапани во ноќта" на прилепскиот театар на отворањето и „Власт" на театарот „Славија" од Белград (со мошне популарните Јелица Сретеновиќ и Иван Бекјарев) на затворањето се создава фестивалска публика, како најсилен гарант за оправданоста на постоењето на фестивалот во иднина.

Со афирмацијата и мотивацијата на матичниот струмички театар, кој годинава блесна со „Последниот ден на Мисирков", а кој минатата година на фестивалот беше застапен со две претстави („Бегалка" и „Малограѓанска свадба") исто така се дава придонес во создавањето и калењето на фестивалската публика, но и конкретно се влијае врз забрзаниот квалитативен растеж на овој театарски колектив. Тоа, пак, со цел и со намера во иднина фестивалот да се надгради и со сопствена продукција – фестивалски проекти во кој основата би бил токму струмичкиот театар, како што е практика тоа на некои големи и значајни европски театарски фестивали. Со тоа би се заокружил ликот на фестивалот во Струмица и би се создале можности за негово понагласено влијание не само на театарскиот живот во Македонија, туку и на еден поширок простор на Балканот, па и во Европа.

На рака на ваквите аспирации одат и многуте актерски креации и изблици кои беа видени во 16-те претстави во конкуренција и годинава. Можеби единствената забелешка лежи токму тука – во бројот на претставите во фестивалскиот репертоар. Фестивалски ден со по

„Тајани во ноќта“
НТ „Војдан Чернодрински“ - Прилеп

три претстави за проследување е навистина неверојатно темпо. И тоа не само за публиката, туку и за оние кои официјално мора да го проследат фестивалот – жирито, театарските критичари и новинарите... Но и во овој случај изборот на Благој Стефановски квалитативно ги задоволи критериумите.

Тоа го потврдија и оценките на фестивалска тркалезна маса на критиката на која, како илустрација, четирите актерки од Кралскиот театар од Цетиње за претставата „Солза“ беа оценети како брилијантни, како актерски индивидуи кои со извонредна професионалност ја носеа и знаковноста и вербалниот дел од театарот..., а слични зборови беа употребени и за настапот на актерското дуо на театарот од Приштина, кое го играше Јонеско, односно „Двојката Мартин“.

Исклучително позитивно беа оценети креациите и на Билјана Драгиќевиќ Пројковска и Ирена Ристиќ во претставата „Жената како воено поле“. Овие две актерки ја разлеваат, но и компактно ја влеваат енергијата и допираат до публиката, доловувајќи ни ги ужасите и воените трауми, експлицитно со многу пластика во експресијата, како и точност и прецизност во вербалниот израз... За претставата „Осамениот запад“ на Народниот театар од Битола во режија на Ристе Алексовски, а работена според текст на Мартин Мекдонах, покрај цврстината, жестокоста и суровоста, на разговорите беа посочени и извесни аномалии, пред сé, во преводот на текстот кој во многу нешта им попречуваше во креацијата и изразот на актерите... „Последната лента на Крап“ од Бекет, со актерот Златко Митревски, проект на Градскиот театар Скопје исто така во режија на Алексовски, ја оправда довербата на селекторот. Истото може да се каже и за проектот на ФДУ од Скопје изведен на Фестивалот – претставата „Пикник на фронтот“, но режија на Лука Кортина. Публиката навистина уживаше во играта на младите Петковиќ, Светиев, Трпковска и Аневска и потврдените мајстори на актерскиот занает Перо Арсовски и Снежана Стамевска.

Инаку, традиционално токму на 8 Септември, Денот на независноста на Република Македонија, беше отворен 17. Фестивал на Камерен театар „Ристо Шишков“ во Струмица. Честа да ја кренат фестивалската завеса ја имаа актерите од НТ „Војдан Чернодрински“ со „Тапани во ноќта“ од Бертолт Брехт, во режија на Мартин Кочоски. Оваа веќе култна претстава на прилепскиот театар која ги собра сите релевантни награди кај нас, се закити со награда на МЕС во Сараево, и по низа гостувања беше прва од 16-те претстави во конкуренција за единствената награда за актерско мајсторство што се покажа како вистински погодок. Во оваа претстава на бравурозната актерска екипа со својот придонес се издвојува и групата „Фолтин“ како вистински ’рбет на целиот проект. Со својата креативност и конструктивност тие се фронтмени на претставата. Лидер, се раз-

бира, е режисерот Мартин Кочовски, кој по меѓународниот успех на оваа претстава почна да гради и сопствена меѓународна кариера како режисер. Затоа и не беше присутен во Струмица, да ги собере плодовите на успехот пред струмичката публика, бидејќи режираше во Сплит, во Хрватска.

Првата фестивалска вечер ја надополни и претставата „Граница“ на Малиот драмски театар од Битола, работена по текст на Венко Андоновски, а во режија на Софија Ристевска. Покрај доајените на македонскиот театар Јоана Поповска и Борис Чоревски во оваа претстава блеснаа и Горан Стојановски, Јасмина Билаловиќ и Никола Тодоровски. Нивните креации беа мошне високо вреднувани на тркалезната маса на критиката и беа означени како „откритие“ на Баге и Ристеска и уште една потврда за неисцрпноста на македонското театарско мајсторство и светлата иднина на нашиот современ театар која доаѓа и надвор од големите театарски центри Скопје и Битола.

Прилепчани имаа уште еден доблесен репрезент на ФКТ – претставата „Таму каде што не сум бил“ во режија на Зоја Бузалкова, работена според текст на Жанина Мирчевска. (Иако оваа македонска драмска авторка живее и работи во Љубљана, таа на фестивлот во Струмица беше двојно „присутна“. Во нејзин превод, адаптација и драматургија на текстот на Херберт Ичтернбуш е работена претставата „Солза“ на режисерот Ник Упер на Кралевскиот тетар од Цетиње). Во сценската фасцинација на прилепчани инвентивната лирски обоена режија им овозможи да блеснат на младите актери Игор Трпче, Дарја Ризова и останатите кои суверено играа меѓу публиката, на средба „очи во очи“ на ефектно решениот сценски простор во вид на спирала.

Со своето актерско мајсторство публиката ја освоија и актерите Жана Илиева, Анатоли Бенкин, Огњан Симеонов, Росица Огњанов и Анастас Попдимитров на Драмско-куклениот театар од Враца, Бугарија. Во режија на Николај Полјаков тие ја изведоа претставата „Сонував бегство“ според пиесата на Булгаков, драматизирана од режисерот Веселина Ѓулева. Треба да се одбележи и учеството на театарот „Иван Радоев“ од Плевен, Бугарија со претставата „Посета на младата дама“ од Зденек потскалски во режија на Светислав Каменов. Публиката не го криеше своето задоволство од играта на Веселин Плачков и Ирина Андреева и музичарот Асен Антонов и вистински уживаше.

На почетокот на фестивалот беше отворена и изложбата „Де Ниро“ од Битола, а во рамките на фестивалот беа промовирани и книгите „Нушиќ и Македонија“ од група автори, „Змијогуштерско распетие“ од Југослав Петровски, „Театарот и фолклорот“ од Катерина Петровска Кузманова и книга театарски критики од Цветанка Зојчевска. А, на последниот фестивалски ден настапи белградскиот театар „Славија“ со комедијата „Власт“ од Бранислав Нушиќ, во режија на Златан Дориќ, потоа, МНТ се претстави со „Вејка на ветерот“ од Коле Чашуле, во режија на Нела Витошевиќ со Јелена Јованова, Тони Михајловски, Славиша Кајевски и Камка Тоциновски. Програмата ја заокружи „Буден театар“ од Скопје со „Црна птица“ од Дејвид Харовер, во режија на Бојан Трифуновски со актерите Милијана Ленак, Владимир Јачев и Тамара Јолевска. Од аспект на посетеност организаторите треба да бидат презадоволни.

Цената од само 50 денари на влезниците придонесе некои од претставите да бидат распродадени и ден порано. Тоа би значело, од овој аспект, дека ФКТ „Ристо Шишков“ и тоа како има иднина. Организаторите беа на слатки маки и со ситни недоразбирања со оние кои не успеале да набават билет, а сакаа да гледаат претстава. Дури и некои актери од домаќините беа лишени од задоволството да ги гледаат своите колеги, Но на крајот ситната револтираност се претвораше во задоволство, бидејќи во Струмица се покажа дека публика има. Тоа е потврда дека овој фестивал има иднина.

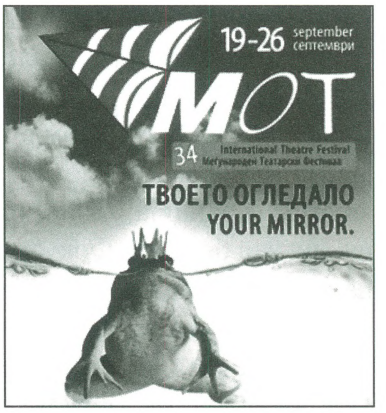
Сè на сè во Струмица се случи сонот на Крсте Петков Мисирков за „културно работење“ во чест на големиот актер и исто така сонувач во посветлата иднина на татковината – актерот Ристо Шишков.

Александра Бошковска

МОТ 2009: ОГЛЕДАЛО НА ИДНИНАТА

Помеѓу минатото и иднината, во просторот што ни е препуштен нам и во рамките кои си ги поставивме самите на себе, постојано се појавува желбата за нешто поразлично, подобро, поквалитетно, повозбудливо..." (Дамир Домитровиќ Кос, селектор на годинашниот МОТ) 34 години по ред Скопје ја има среќата да му се случува МОТ. Фестивал кој постои да нè потсети дека театарот е место на силна возбуда, силен конфликт и силна критика. Дека театарот е поле за антиципација, за разложување и пресложување на вселената, ринг во кој чесно се бори, а уште почесно се гине. И овој МОТ, иако само со седум гостувачки претстави, предизвика бранувања низ театарската публика и театарските творци. Со својата разнолика естетска понуда, вешто спакувана во единствена концептуална целина, фестивалот активно го анимираше гледачот, кој ги преполнуваше салите на сите изведби. За среќа, продолжи трендот на враќање кон матичниот простор, па така само четири од одиграните 15 претстави, се случија надвор од салите на Младинскиот културен центар.

Иако фестивалот е генерално со ревијален карактер, веќе три години наназад тој се состои од интернационален дел, составен од гостувачки претстави кои се натпреваруваат за единствената награда на театарската критика и домашен дел, составен од најалтернативните постановки од македонската продукција. Интернационалниот дел, селектиран од Дамир Домитровиќ Кос, оваа година беше врамен во мотото „Твоето огледало". Оваа тематска рамка упатува на воајеризмот на денешното општество, на силната човечката природна потреба да биде сведок, па и учесник во туѓиот живот, кој колку е поскандалозен, толку е попривлечен. Театарот, иронично иако е медиум кој воајеризмот го поттикнува, во овој случај пред сè го проблематизира, станувајќи притоа исклучително самосвесен, па и самокритичен.



Во која насока ќе се движи, подвлечено е уште на самото отворање, со изведбата на „**Касандра**" копродукциски проект на МОТ, Екс Понто, Инфант, Теута, СНП. Според текстот на Љубомир Цурковиќ, режисерот Слободан Милатовиќ создава постановка во која е избришан античкиот, катарзичен однос кон најскандалозните теми од театарската литература – инцест, инцест и инцест. Денешното општество е влезено во ТВ кутијата, животот на другите е дел од реално шоу кое желно се следи, а трагичните судбини на неговите протагонисти се прославуваат со прасе, вино и „добра" песна.

Националниот театар од Варна, Бугарија, гостуваше со „**Калигула**" на Албер Ками во режија на Јавор Грдев. Во фашистички декор, на мала сцена, под постојана присмотра на гледачот, беше претставена една апсурдна транзиција на мудар владетел во монструм. И токму од таа апсурдност произлегува режисерскиот пристап кој неверојатните и шокантни потези на Калигула во текстот, ги претвоара во низа логични и неминовни постапки.

Најчестиот гостин на МОТ, Словенско младинско гледалишче, ја донесе „**Кревко**" во режија на Матијаж Пограјц. Во оваа претстава принципот на набљудување под лупа беше крајно потенциран. Избришана е границата меѓу театарот и телевизијата како посебни медиуми. Крајниот производ може без каква било интервенција да биде прикажан на телевизија, со оглед на тоа дека и самата изведба е замислена како снимање на ТВ-драма во живо. Процес во кој сите монтажи на заднини, музика, ефекти и промени се случуваат во од. Овојпат на дланка

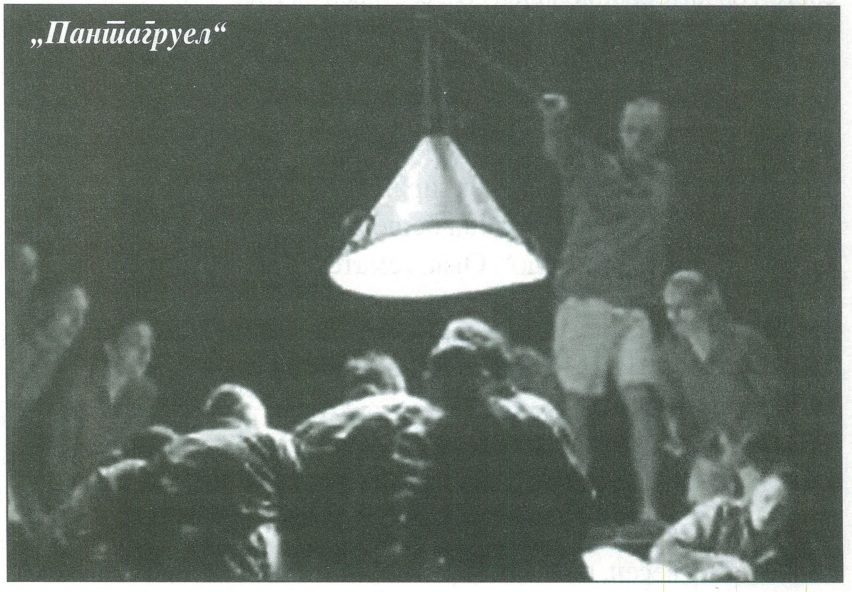
ни беа ставени крајно личните проблеми на група балкански емигранти во Лондон.

„**Пантагруел**“, работена според Франсо Ребле, во режија на Силвиу Пуркарет и во продукција на Национален театар Раду Станца Сибиу, Унгарски театар Клуж, Романија и Театарот на Силвиу Пуркарете, Франција, ја остави публиката без здив. Фокустот на оваа претстава е човекот, неговиот вроден канибализам и потреба за преживување. Постановката на Пуркарете пред сè импресионира со чистиот сценски израз. Таа е доказ дека за експериментален и алтернативен театар не се неопходни технички и мултимедијални иновации. Се покажа дека, и во ова технолошки обременето време, актерот е доволна провокација за истражување. Неговото тело и глас се искористени како основно средство за драмска нарација во која вербалната поезија е заменета со гестикулација, пластика, звуци и емоции кои потекнуваат од исконските нагони. Бизарноста на решенијата е поништена со оригиналност, едноставност, точност и суптилен хумор.

Во „**Евита**“ на Театар Хотел Булиќ, Хрватска, во режија на Сенка Булиќ, повторно се разголуваат најстрашните моменти во животот на една историска личност – Ева Перон. Последните часови од нејзиниот живот се прикажани како грчевита борба меѓу неминовното и посакуваното. Гротескна е нејзината потре-

„Пансион Ф“

„Касандра“



„Пантагруел“

ба за бесмртност во моментите на смртниот час, нејзината немоќ во моменти кога поседува целосна политичка моќ, нејзиното нишање меѓу еротизмот и смртта. Постановката на Булиќ сепак на моменти е преагресивна и хаотична.

Една од најочекуваните претстави беше „**Пансион Ф**“ на Хубси Крамар во продукција на Шовинистен, Зраум, Анатомитеатар, Австрија. Самата веќе опкружена со медиумски контроверзи, постановката го истражува односот на медиумите кон скандалот и насилството, особено кон неговите жртвите. Хубси Крамар овој проект го работи со вистински жртви на насилство, актерите се автентични луѓе, аматери кои ни презентирааат дел од своето искуство. За жал, користењето на преведувач во живо ја развлече изведбата и таа со текот на времето стана напорна за следење.

„Евита“

Од овие шест претстави одиграни во таканаречената официјална конкуренција, жирито составено од Борче Грозданов (театарски критичар на „Вечер“), Маја Неделковска (новинар од „Време“), Светла Бенева (театролог од Бугарија) и Александра Бошковска (театарски критичар на „Дневник“) ја одбра „Пантагруел“ на Силвиу Пуркарете за најдобра претстава. Во неа најдобро беа вплетени театарските принципи кон кои се стреми МОТ – младост, отвореност, иновативност и алтернативност сплотени со високи естетски дострели.

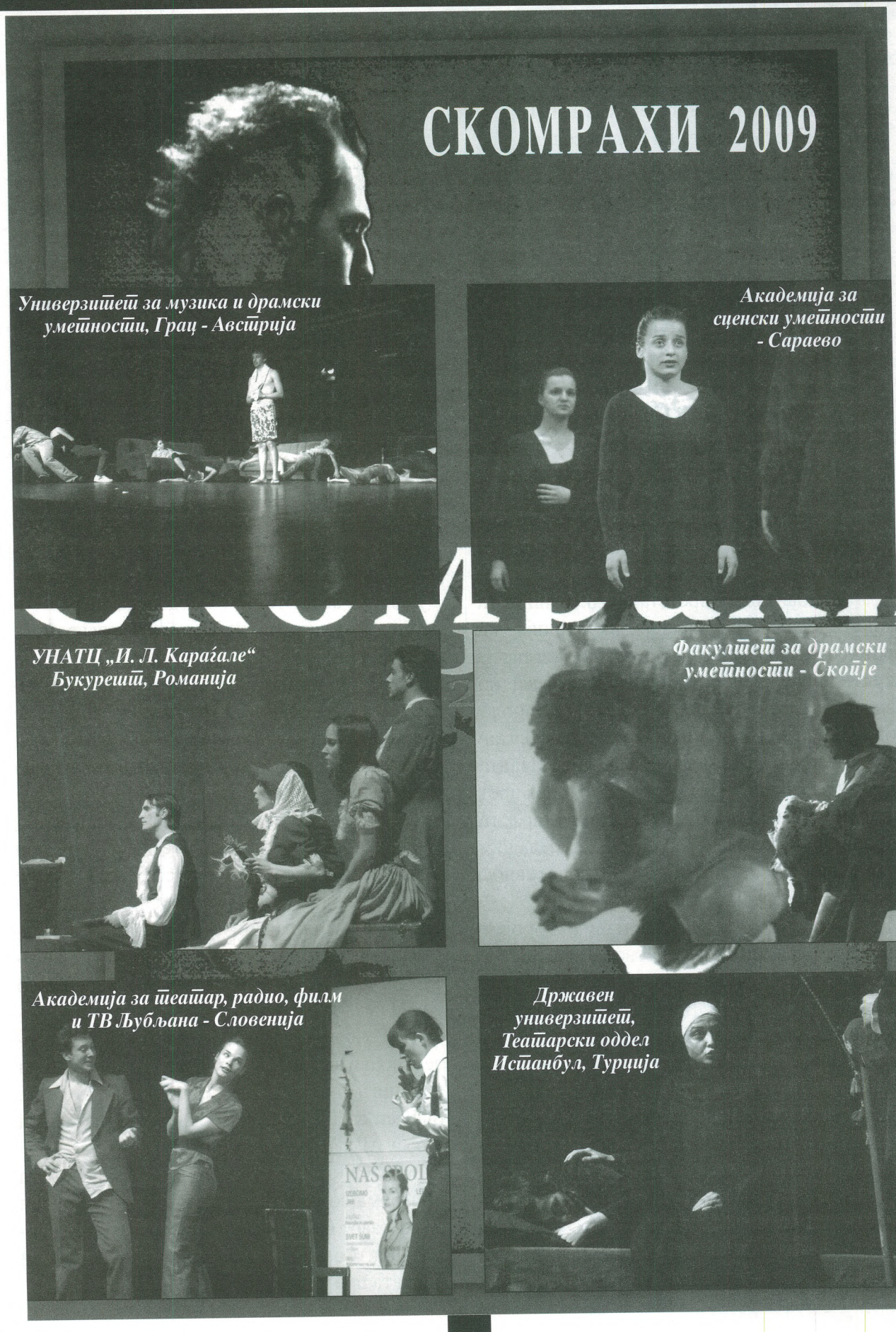
Во денот посветен на домашната продукција, наречен македонски отворен театар, беа претставени пет постановки од различни театри и трупи од државава. Денот започна со гостување на Театарот за деца и младинци во салата на Младинскиот културен центар. Дислоцирањето на претставата „**Телефонот**“ значи запознавање на децата со нов културен простор и нивно учество на самиот фестивал. Салата на Драмски театар – Скопје беше премала да ги собере заинтересираните за присуство на есенската премиера на „**Маркиза**“ во режија на Звезда Ангеловска. Во Младинскиот културен центар, во една вечер, на три различни локации и во три различни времиња се одиграа: „**Учителот Цинот**“ на Националниот театар Велес, „**Едип**“ во продукција „Планет-прес“, копродукција со „Квартет“ и Македонска опера и балет и „**Друга страна**“ на Мал битолски драмски театар.

Во програмата „Ѕвездите доаѓаат“ беа изведени две премиери: „**Ескуриал**“ на Мишел де Гелдерот, во режија на Ристе Алексовски и „**Празен град**“ од Дејан Дуковски, во режија на Андреј Цветановски.

Конечно, оваа година на МОТ профункционираа работилниците и предавањата на кои учествуваа словенечкиот актер Нико Горшич, драматургот Љубомир Цурковиќ, режисерот Слободан Милатовиќ, актерот Тони Наумовски, композиторот Горан Трајковски, режисерот Хубси Крамар и актерката и режисер Звездана Ангеловска.

Вечерните часови по претставите беа резервирани за МКЦ и МОТ-клубот во кој имаа настапи и концерти Melodrom, Coma Stereo, Кло, Stuttgart on line, кабарето „Циркус Еуропиа“ и Woody Allen & Hana jazz trio.

МОТ традиционално ја затвора својата програма со спектакл на плоштадот изведен во составот на Белата ноќ. Овојпат тоа беа акробациите на швајцарската трупа „Егзос“ и нивната претстава „**Сума**“.


СКОМРАХИ 2009
Универзитет за музика и драмски уметности, Грац - Австрија
Академија за сценски уметности - Сараево
УНАТЦ „И. Л. Караѓале“ Букурешт, Романија
Факултет за драмски уметности - Скопје
Академија за театар, радио, филм и ТВ Љубљана - Словенија
Државен универзитет, Театарски оддел Истанбул, Турција

ДЕНОВИ НА КОМЕДИЈАТА – КУМАНОВО 2009

Подготвила: Наташа Крстевска

НАЦИОНАЛНА УСТАНОВА
МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР
– СКОПЈЕ

01.10.2009:
Бранислав Нушиќ:
ГОСПОЃА МИНИСТЕРКА

Режија: Наташа Поплавска
Кореографија: Олга Панго
Видео и дизајн: Емил Петров
Костимографија: Александар Ношпал
Сценографија: Тања Блажевска Христоска
Музика и избор на музика: Биба Додева

Настапуваат: Весна Петрушевска - Тренкоски, Сашко Коцев, Софиа Насевска, Јелена Јованова, Славиша Кајевски, Нино Леви, Игор Ангелов, Борче Начев, Жаклина Стефковска, Александар Микиќ, Магдалена Ризова Черних, Марија Ѓурчева, Драгана Костадиновска, Драгана Босниќ Миленковска, Емил Рубен, Благица Трпковска, Гораст Цветковски, Трајче Ѓеорѓиев, Кирил Коруновски и Зорица Стојановска.

„Ако некогаш внимателно сте се внесле и задлабочиле во односите кои го регулираат животот на едно општество и движењата кои го предизвикуваат тој регулатор, Вие сигурно сте забележале дека низ животот на секое општество јасно се оцртува една силна и рамна линија. Таа линија ја испишаа: традицијата, малодушноста, духовната немоќ, и сите оние негативни особини на човекот поради кои поединците се гушат, а општеството немоќно се предава на зачмаеноста. За да некој се помести под или над линијата на нормала во животот, да се издигне над толпата, треба да се биде подеднакво храбар. Храброст е да се биде чесен, племенит, исто како што е храброст да се биде лош и непослушен“ (Бранислав Нушиќ).

НАЦИОНАЛНА УСТАНОВА
ДРАМСКИ ТЕАТАР – СКОПЈЕ

02.10.2009:
Венко Андоновски:
КИНЕГОНДА ВО КАРЛАЛЕНД

Режија и сценографија: Сашо Миленковски
Асистент на режија: Александра Кардалевска
Костимографија: Тихомир Спировски
Асистент на костимографот: Марија Конеска и Раде Василев
Музика: ПОСТ

Настапуваат: Билјана Беличанец – Алексиќ, Драган Спасов – Дац, Јелена Жугиќ, Сашо Тасевски, Рубенс Муратовски, Роберт Вељановски, Бранко Ѓорчев, Зоран Љутков и Дејан Лилиќ.

„Лудилото е највисока форма на интелигенцијата“ – ете го алибито со кои лудите го владеат светот на најсуров начин. Лудилото е форма на моќ. Но, таа и таква Европа, која е психијатриско одделение, е и матка (а не – „мајка на народите“). Разликата меѓу „мајка“ и „матка“ е очигледна: мајката раѓа, а матката може да роди, но и да абортира (народи): тоа е прашање на избор. Изборот се прави според критериуми.

„Кинегонда во Карлаленд“ ги открива дилемите на Балканецот кој го брка возот за Европа да го однесе некаде, но истовремено како да не верува во можната промена. Јунаците во претставата се обидуваат да ја пробијат бариерата кон Европа, но на крајот тие секогаш се каат и посакуваат нештата да ги вратат назад. И повторно на Балканот, што би требало да значи примитивизам, малограѓанштина, подводливост, кавгаџиство, надмудрување, конфликт, па дури и дивјаштво, но и некаква топлина која постои на овие простори без оглед на сè.

TH/EA/RT/O PROEKT „ЕДУКАЦИЈА ПРЕКУ УМЕТНОСТ“
САЛЦБУРГ – АВСТРИЈА

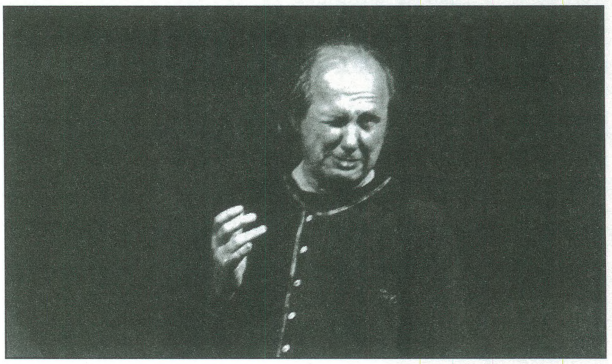
5.10.2009:
НАВИДУМ МЕ ДОНЕЛ ШТРК
Автор и изведувач: Зијах Соколовиќ

Тајната на сопственото потекло е една од највозбудливите која пред детето се поставува од моментот кога ќе ја создаде свеста за себе. Од тоа како ќе биде разрешена, кој и како ќе му помогне во тоа, зависи и неговиот понатамошен однос кон сопствената полова припадност, кон спротивниот пол, разбирањето на љубовта и светот во кој живее. Од тоа зависи и неговото ментално здравје кога ќе порасне. Во денешно време на комуникации, компјутери и телевизии и најмладите се смеат на приказните за штркот и бебињата кои мајките и татковците ги наоѓаат во зелка. Родителите сепак се пред дилема, како детето да се доведе до сознание како настанал животот, а тоа да биде природно, вистинско и разбирливо, со мерка и вкус, без вулгарност, стеснетост и заплетканост во матни метафори. Оваа необична и исклучителна претстава ќе им помогне тоа да го направат низ смеа на најприроден и најпријатен начин. Затоа и театарот е измислен и затоа и актерите постојат. Сè ќе Ви биде објаснето...

НАЦИОНАЛНА УСТАНОВА
– ЦЕНТАР ЗА КУЛТУРА
„МАРКО ЦЕПЕНКОВ“,
ТЕАТАР – ПРИЛЕП

06.10.2009:
Горан Стефановски: ЈАНЕ ЗАДРОГАЗ

Режија: Коле Ангеловски
Сценографија: Пеце Ристески,
костимографија: Зорица Тодоровска
Музика: Оливер Јосифовски,
кореографи-ја: Кренаре Невзате – Кери



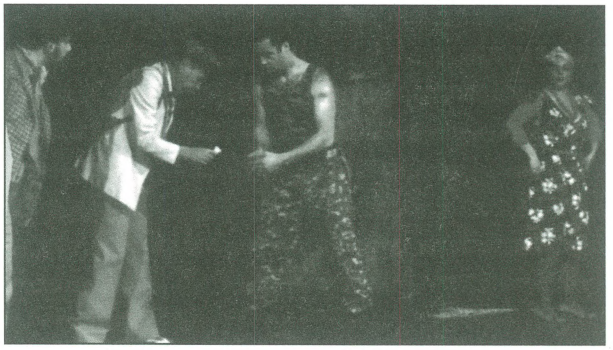
Настапуваат: Виолета Чакарова, Владимир Ѓорѓијоски, Трајче Иваноски, Зоран Иваноски, Александар Тодески, Димитар Ѓорѓиевски, Андон Јованоски, Јасмина Мицовска Станкоска, Најдо Тодески, Цветанка Чавлеска, Марјан Чакмакоски, Иванка Ѓорѓијоска, Игор Трпчески, Наташа Наумоска, Димко Вандески, Марија Спиркоска Илиески и Благоја Спиркоски.

„...Приказната ет приказна за еден народ со една лоша царица; за змејо што му праит пакос на народо и за Јане, што ќе го спаси народо, а народо дури после ќе се сети.

Лаги со рогои, лаги со опашки. Сто години да не видите, па не ви текнува за мене. Од смртта повеќе ме пизмите. Да е кабил во една капка вода да ме удајте општо ме пизмите, рече царицата.

Е така царице, ама тешко е да не се гледа. Едни збеснале од јадење и пиење. Едни остареле и пак не се одлошиле. Едниот умира од глад, а другиот го праша што ручал. Еден збира стока со мака, друг ќе јади без мака. Еден зина, друг се причести. Еден јади јагуралита, друг тргат оскомината. Еде јајцата и изеде, друго му останаа лупешките. Мачоро секогаш си крои другo од глувците, рече Јане.

Цепенков: Ете, така! Луѓето ми велат оти нема фајда од приказните. Светот нејќит приказни, велат ами сакат пари, пари, а домаќини. Само јас знам оти од овие приказни, од ова вечерва што го видовте, нема да спечалам пари, ама коа се нашло еден мерак во мене што да правам, не се остава пустиот...“



ХРВАТСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР
ВАРАЖДИН, ХРВАТСКА

07.10.2009:
Милан Гргиќ: ГО САКАМ ЊОФРА

Режија, костимографија и
избор на музика: Стојан Матавуљ
Сценографија: Ана Огризовиќ
Настапуваат: Стојан Матавуљ
и Мирела Брекало.

„Го сакам Њофра“ е типично „мало парче на големи теми“ на кои кон крајот на седумдесеттите и почетокот на осумдесеттите години на минатиот век со леснотија пишуваат европските драматурзи на двете страни на „железната завеса“, а ги гледа публиката од Варшава до Мадрид и од Скопје до Париз. Со самото тоа не е ни чудно што десетте години во новиот милениум го достигнаа врвот на културната потрошувачка и нејзиното дно, а театрите повторно посегнуваат за непретенциозни, а добро скроени драмски игри.

Семејна дуокомедија во која се прикажува затеченоста од изненадувачката преобразба на нивната ќерка единица во жена која ја најавува својата венчавка со таинствениот Њофра. Светот драматично се менува, но битот на машко-женските односи и односите помеѓу децата и родителите останууваат исти. Дисфункционалното семејство и родбинската еднаквост се нови појмови, но содржината е стара – мажите и жените засекогаш ќе останат две вселени, а нивните потомства секогаш ќе се спротивставуваат.

НАЦИОНАЛНА УСТАНОВА
– ЦЕНТАР ЗА КУЛТУРА
„J. X. K. – ЏИНОТ“ ТЕАТАР – ВЕЛЕС

08.10.2009:
Анџело Беолоко – Руцанте: МУШИЧКА

Превод, режија и избор на музика:
Никола Ристов
Сценографија: Дејан Трипуновски
и Никола Ристов
Костимографија: Маја Кикириткова

Настапуваат: Зоран Љутков, Јордан Витанов, Зорица П. Панчиќ, Едмонд Сотир, Слободанка Чичевска, Кирил Гравчев, Јово Рибарски и Димче Глушков.

Оваа е комедија на анти-херои. Сите нивни слабости избиваат на виделина, самиот тек на приказната не тера да се поистоветуваме и да навиваме за нив. Приказните за сексот, за искрената љубов, за парите и храброста, за желбата и волјата ги носат на површина сите човечки слабости, дозволувајќи ни безгранично да ги исмејуваме и сожалуваме.

Иако е типична commedia dell arte, приближувањето кон балканскиот менталитет во претставата успешно функционира, како низ препознавањето на публиката со ликовите, така и низ „сеирот“ кој е постојана мамка за одржување на темпото и концентрацијата на публиката.

„Мушичка“ е претстава која ќе Ве натера да се смеете до солзи и да ги заборавите секојдневните проблеми барем за час и половина, а после и да раскажувате:)

ТЕАТАР ПРИЈЕДОР,
БОСНА И ХЕРЦЕГОВИНА

09.10.2009:
Небојша Ромчевиќ: ЛЕСНО ПАРЧЕ

Режија: Раденко Билбија
Сценографија: Владимир Вања Влачина
Избор на музика: Дарко Цвијетиќ

Настапуваат: Александар Стојковиќ, Раденка Шева, Зорица Јојиќ, Желимир Ривиќ, Дарко Цвијетиќ, Деан Батоз и Мирела Предојевиќ.

„Лесно парче" на Небојша Ромчевиќ по својот ракопис е чиста, извонредно напишана комедија која за тема ја има ни малку комичната ситуација: убиството на сопствениот татко во потрага да се дојде до пари. Но, сето тоа го прикажува на комичен начин, зборува за сериозните теми и мани на општеството и за лошите особини и карактеристики на луѓето.

Таткото, современиот Тартиф, кој „плива" во пари, додека синот и снаат гладуваат. Карикирана слика на животот ја претставува сликата на нашиот живот, на нашата денешност. Претставата се одликува и со извонредните актерски остварувања, од главните до епизодните ликови кои несомнено ќе предизвикаат бури од смеа кај публиката.

ДРАМСКИ ТЕАТАР
„РАЧО СТОЈАНОВ"
– ГАБРОВО, БУГАРИЈА

12.10.2009:
Ана Петрова: СТЕФАН – ЕДИНАЕСЕТ ПЕСНИ ЗА ЉУБОВТА

Режија: Невена Митева
Кореографија: Надја Асенова
Настапува: Стефан Рјадков

Тече концертот на познатиот пејач со 11-те од најубавите љубовни песни од крајот на XX век. Паралелно на актерот му се случуваат многу работи од животот и гледачот станува сведок на работите кои тој ги прикривал. Со доаѓањето на неговата мајка која тој не ја видел од VII одделение, го напушта саканата девојката, колегите му приредуваат низа лоши работи. Сите непријатности ги пребродува преку пеење на песни кои стануваат составен дел од неговиот живот.

Но, шоуто треба да продолжи, затоа што љубовта треба да продолжи!

„Секогаш тука, секогаш во нас, околу нас, насекаде... Љубовта – низ единаесет песни."

ТЕАТАРСКА КОМПАНИЈА
„СУБКУЛТ" – СКОПЈЕ

12.10.2009:

А. Лонг, Ј. Винфилд и Д. Сингер:
КОМПЛЕТНОТО ДЕЛО
НА ВИЛИЈАМ ШЕКСПИР,
ЛЕСНО СКРАТЕНО

Превод и режија: Сулејман Рушити

Настапуваат: Ветон Ибрахими, Илбер Муртези и Осман Ахмети.

„Шекспиииииријиии" е комедија во духот на шекспировиот театар со елементи на комични ситуации и commedia dell arte. Тројца актери имаат за цел да ја доловат генијалноста на полното Шекспирово дело. Неговите дела и ликовите често пати се земаат како метафора и како новинарско презентирање, преку современите феномени, многу пати и без знаење на самата генеза на делото.

Целта на актерите е да го доближат генијалното дело на Шекспир што поблиску до публиката. Во интерпретацијата на познатите ликови од неговите дела до израз доаѓаат комичните и најсмешните ситуации. Поради нивното навидум недоразбирање се создава интересен и несекојдневен хумор како и, нови драматуршки ситуации.

Оваа комедија ја сакаат и оние што го сакаат и оние што не го сакаат Шекспир.

ДРАМСКИ ТЕАТАР
„РАЧО СТОЈАНОВ“
– ГАБРОВО, БУГАРИЈА

13.10.2009:
Карине Ходикјан:
ЉУБОВЕН КВАДРАТ

Режија: Хакоб Газанчијан
Сценографија: Лилит Степанијан

Настапуваат: Стефан Рјадков к.г., Силвија Боева, Славјана Љубомирова и Димитрија Милушева.

Еден очаен маж се наоѓа во комплициран љубовен четириаголник со: венчаната сопруга, официјалната љубовница и последната авантура со девојче, помладо од неговиот син.

Што можат да направат две пренабрегнати жени?

Што се случува со љубовта во брачниот живот?

Каков е синдромот на... последниот полет?

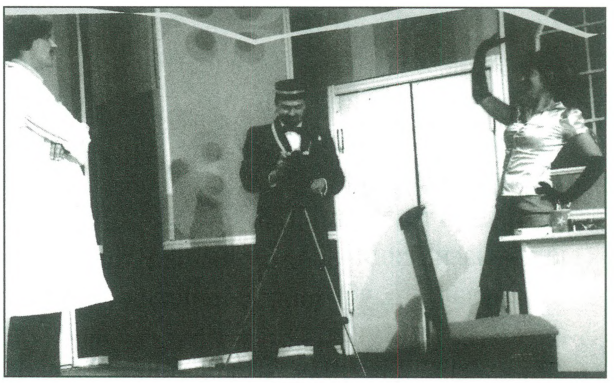
Со шеги, песни, игри и задевања, да позборуваме за љубовта и љубомората, за среќата и болката. Оваа е една неверојатна, но, всушност, потполно возможна, секојдневна и измешана љубовна приказна.

НАЦИОНАЛНА УСТАНОВА
– ЦЕНТАР ЗА КУЛТУРА
„АЦО ШОПОВ“ ТЕАТАР – ШТИП

14.10.2009:
Џо Ортон: ШТО ВИДЕ БАТЛЕРОТ

Режија: Синиша Евтимов
Сценографија и костимографија:
Илина Ангеловска
Настапуваат: Оливер Митковски, Раде Рогожаров, Валентина Горгиевска, Сања Арсовска, Пеце Ристевски и Миле Вратеовски.

Темите со кои се занимава комедијата „Што виде батлерот“ се исто онолку сериозни или ако сакате несериозни како било кој момент од секојдневниот живот. Светото тројство во светот на ликовите од оваа претстава: воајеризмот, примитивизмот и хипокризијата, не се ништо поразлични ликови од реалниот живот со кој гледачот секојдневно се сретнува, па дури и емоционално се врзува. Без разлика дали станува збор за соседот, некултурната тетка на шалтер, полуписмен бирократ или, пак, некојси Хозе од најпопуларната шпанска ТВ-новела. Претставата е изопачен коментар на времето во кое живееме, на сосема извртените вредности, се обидува да најде одговор на прашањето кое веќе толку често си го поставува секој од нас: Кој е тука луд, кој збунет, а кој нормален?



НАЦИОНАЛНА УСТАНОВА
НАРОДЕН ТЕАТАР – БИТОЛА

15.10.2009:
Анџеј Сарамановић: ТЕСТОСТЕРОН

Режија: Ненад Витанов
Сценографија и костимографија:
Благој Мицевски
Музика: Миодраг Нећак

Настапуваат: Никола Пројчевски, Слободан Степановски, Марјан Ѓоргиевски, Огнен Дранговски, Иван Јерчиќ, Филип Мирчевски и Петар Спировски.

Оваа комедија ја обработува темата за вечната војна меѓу мажите и жените, но и феноменот на машкиот хормон „тестостерон“, кој наводно е причина мажите до крајот на животот да трчаат по жените, па ако треба во трката по жените, ќе станат и потенцијални насилници и потенцијални убијци. Изневерувањето, убивањето и целата „машка“ агресија е предизвикана не од некои социјални девијации, туку од мајката природа. И така со векови. Ако ги немаше жените, мажите ќе беа блиску до совршени и немаше да се тепаат меѓу себе.

„Тестостеронот“ ги прави мажите – мажи, но колкави и какви е вистинско прашање. Во претставата се соголува машкиот карактер кој често не им е познат на жените, иако мислат дека добро ги познаваат. На површина испливува дека озборувањето не е само карактеристика на жените, туку и на мажите...

Настапуваат: Кети Дончевска Илиќ, Зоран Љутков к.г., Јасмина Василева и Бранко Ѓорчев к.г.

Во оваа комична трагедија два пара родители се среќаваат со цел да ја разрешат непријатната ситуација настаната како резултат на тепачката меѓу нивните малолетни деца. Невиниот детски грев кој во почетокот се јавува како детонатор за искажување непријателство, набрзо се заборава и пред нас, низ комични апсурдни ситуации почнуваат да испливуваат агресијата и деструктивноста, охрабрени од алкохолот или притисокот на лицемерните брачни односи. Без задршка, драмата ги разоткрива малограѓанштината и варварството, спакувани во фина фасада на цивилизираност, под која моралот и демократските вредности се распаѓаат и трулат.

НАЦИОНАЛНА УСТАНОВА
– ЦЕНТАР ЗА КУЛТУРА
„ТРАЈКО ПРОКОПИЕВ“
ТЕАТАР – КУМАНОВО

18.10.2009:
Јасмина Реза:
ПАРАМПАРЧЕ (God Of Carnage)
Режија: Александра Кардалевска
Сценографија: Илија Прокопиев
Костимографија: Магдалена Стефановска

Оваа комедија полна со иронија, постојано прераснува во сериозна драма и спротивно – сериозната драма станува комично испитување на менталитетот на европскиот граѓанин од 21 век...

„God Of Carnage“ – е последниот хит на Јасмина Реза кој со неверојатна брзина ги освои сите театри насекаде во светот.

Слободанка Чичевска

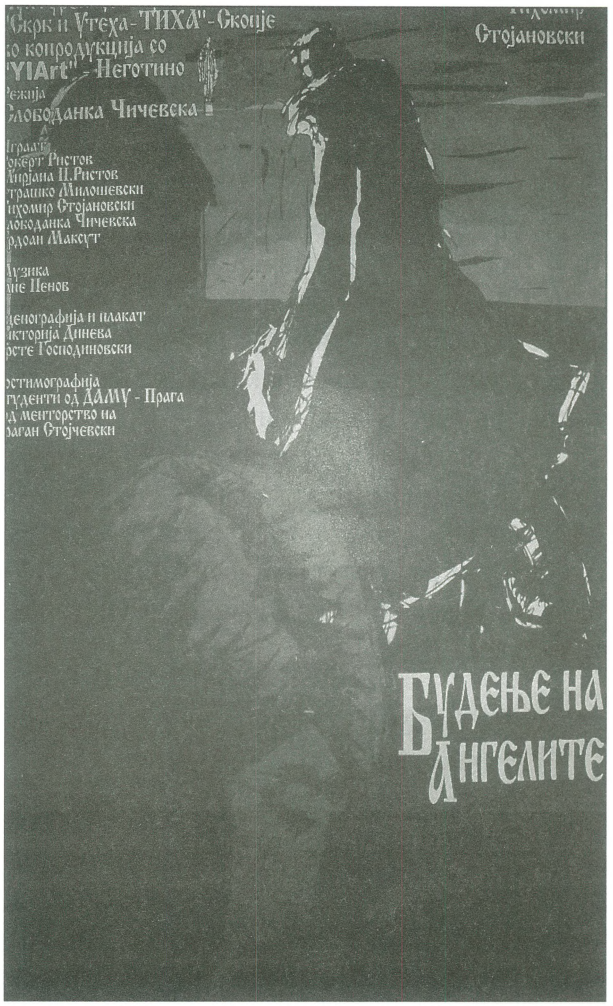
ВО ГОРНА БОШАВА – ТЕАТАР ЗА ПРВПАТ

Баба Донка вели дека првпат гледа театар и многу убаво ѝ било, само не било во ред Темјана и студентот да се држат за рака – не биле венчани.

Проектот ***„Не знам шо е, но ѿоа сиґурно не е!?“***, кој се одвиваше во регионот на Кожув Планина – во селата Горна Бошава и Крњево, во периодот од 19 до 29 септември 2009 година, имаше цел да соедини уметници од повеќе области и да продуцира неколку култрурни збиднувања. Иницијатори и организатори на овој настан се Здружението на млади потенцијали СИАрт и ЦИЛО-проект од Неготино.

Освен членовите од ова здружение во работилниците зедоа учество и други слободни уметници од Македонија, членовите на Театарот „Скрб и утеха – ТИХА“ Скопје, студенти од факултетот за театар ДАМУ – Прага, Република Чешка, професорите од истиот факултет: Томаш Жишка – сценограф, Кристина Таубелова – сценограф, Јитка Малована – скулптор, Јозеф Мадера – видео, м-р Драган Стојчевски – сценограф и костимограф од Јабука – Република Србија и други граѓани кои покажуваат афинитети кон уметноста и кои на кој било начин се потрудија да придонесат за успешноста на овој проект.

Провокативниот наслов на овој проект ***„Не знам шо е, но ѿоа сиґурно не е!?“*** говори за содржината, но и за целта на самиот проект. Целта на организаторите беше да ги обедини уметниците заинтересирани да го споделат своето уметничко, културно, национално и индивидуално знаење и искуство со останатите учесници, и притоа се впуштаат во проект кој се темели на моменталната индивидуална но и колективна инспирација. Оттука и транспарентно се согледува главната цел на проектот; слободно творење на уметниците во една рурална средина со специфична убавина, која го нуди потребниот амбиент за творечко изразување и уживање во уметноста, без предвремено определени насоки и ограничувања.



Патувањата низ неколкуте градови низ Републиката, посетата на дел од археолошките локалитети, црквите, а со самото тоа и ретките фрески и византиското сликарство, битно влијаеа врз тематиката во завршните дела кои беа презентирани на последната вечер од ова десетдневно креативно дружење.

Завршната програма ја отворија организаторите на проектот, Роберт Ристов и Ване Петридов, кои проговорија за целите и содржината на проектот, а веднаш по нив со својот говор јасно ја поддржа оваа иницијатива и градоначалникот на Општина Неготино, г-нот Пане Трајков.

Истата вечер се случија неколку уметнички инсталации, изложба на копаничарски дела, проекција на кратки филмови, а настап имаа мултинационалниот бенд „Мама Папа Бенд“ и КУД „“Јане Сандански“ Неготино.

Соработката со младите сценографи и костимографи од Чешка под покровителство на м-р Драган Стојчевски одлично си ја завршија својата работа и наравија прекрасни костими и сценографија за самата претстава, па така неминовно беше и самиот театарски чин „Будење на ангелите“ од Тихомир Стојановски, во режија на Слободанка Чичевска, премиерно да биде изведен на завршната вечер.

Самата претстава одиграна на отворено, под ведро небо, доби нова димензија, а соработката со уметници од „чешката школа“ збогатување на уметничкиот чин.

Користејќи ги можностите на просторот во кој се наоѓавме, играјќи ги веќе постојните објекти и инсталации од природни материјали, се обидовме да ја заробиме фантазијата на публиката дојдена горе во дивината на преубавата Бошава.

„Ќе го земам кој било празен простор
И ќе го наречам гола сцена.
Човек чекори низ овој празен простор
Додека некој друг го гледа
Тоа е сé што ми треба
За театарскиот чин да биде започнат“

Питер Брук

Претставата „Будење на ангелите“ работена според романот на Т. Стојановски „Разбудете се ангели“ ги врзува вековните стремежи за себеспознавање.

Роберт Ристов како внукот на Павел Шатев, или како што самиот вели: „Внук на сите гемиции“, растргнат меѓу љубовта кон вистината и кон љубената, понесен од многубројната публика, гореше на мајчицата сцена.

Впрочем, сите актери можеа многу силно да почувствуваат дека публиката реагира, дека ја имаат в рака целата таа маса од народ од кои половината од нив првпат гледаа театар.

Еден од гледачите од Горна Бошава ми пријде по претставата и ми вели: „Вие до утре да ни раскажувавте – ние ќе седевме и ќе ве слушавме“.

Баба Донка вели дека првпат гледа театар и многу убаво ѝ било, само не било во ред Темјана и студентот да се држат за рака – не биле венчани.

Се запрепастив, но и ми беше топло во душата. Овие луѓе, некој со своите 60-70 години, првпат се среќаваа со театарот, и реагираа толку искрено како децата со кои сум имала среќа да се дружам додека работев претстави за нив. Навиваа, коментираа, многу жолчно ги бранеа своите миленици од ликовите.

Страшко Милошевски, Тихомир Стојановски, Ердоан Максут, Мирјана П. Ристов, допреа до срцето на публиката и ѝ ја затреперија душата.

Идните сценографи и костимографи од Чешка, исто така беа возбудени од тоа што им се случуваше пред очите.

Јитка Миланова, професор скулптор, вели дека претставата ја потсетила на нивната „кадифена револуција“. Клара Фонова вели: „Јас не разбирам добро македонски, но тоа што успеав визуелно да го видам, навистина ме воодушеви, а и ми беше драго што бев дел од тимот кој придонесе за изработка на костимите.“

Драган Стојчевски: „Навистина тешко да се обработува темата, независно за која земја се работи, тоа е навистина тешко. Но, овде видов доста добар спој на целокупноста на театарскиот чин. Од професионалноста на актерите, па до вниманието на гледачите од кои некои како што разбрав, за првпат гледаат театар.“

Се надевам дека нема да биде последен, затоа што „Скрб и утеха“ продолжува да прави жив, жесток и непосреден театар кој се раѓа, умира и воскреснува на празниот простор. Претставата „Будење на ангелите“ од Бошава, продолжува да патува кон Загреб, Јабука, Белград, Краљево и секаде каде што ќе има публика што сака да ја види.

Витомир Митевски

ОД ПОЧЕТОЦИТЕ ДО ГРАНДИОЗНА ИСТОРИЈА НА МАКЕДОНСКИОТ ТЕАТАР

Промоција на седмиот том на едицијата *Театарот во Македонија* од Ристо Стефановски

Се сеќавам кога за првпат излезе една книга од Ристо Стефановски под наслов *Театарот во Македонија*. Ја паметам сината корица на која во сито печат во заднината се препознава детаљ од фреската *Рагање на Христос* во црквата св. Ѓорѓи во с. Старо Нагоричане, Кумановско, која со некои свои елементи може да се земе како сведоштво за средновековните облици на сценски приказ во Македонија. Стручната публика ја доживуваше книгата како мошне значајна за историјата на македонскиот театар и таа навистина беше тоа. Но кој би можел да претпостави дека тоа дело со скромниот обем од околу 200 страници ќе биде само зародиш на далеку поамбициозен проект на Стефановски, на неговото животно дело кое, очигледно, немало, нема денес, а без сомнение, тешко дека во догледна иднина и ќе има свој пандан според обемот на зафатот, темелноста и изворноста во обработката на материјалот и информираност на авторот за темата. Очигледно, никој не го сфатил сериозно поднасловот на книгата *Прилог кон историјата на театарот во Македонија* кој со својата скромност (*прилог!*) останува недоречен и упатува на натамошни истражувања. Авторот, веројатно, не случајно го ставил тој поднаслов оти седмиот том на едицијава што го претставуваме сведочи дека тој со тоа скромно почетно дело само навестувал нешто многу покрупно.

Седмата книга на *Театарот во Македонија* којашто сега ја претставуваме, го носи поднасловот *Автентична театарска естетика,* а тој доволно говори за сериозните намери на авторот. Таа има обем од 569 страни од поголем формат (октав), набиени со текст во ситен фонт (десет точки) и солиден број на црно-бели фотографии како неизбежна илустрација на напишаното. Тоа доволно говори за исцрпноста на приказот на театарскиот живот во Македонија во временскиот периодот од 1972-1975 година на кој и се однесува книгата.

Обработката на материјалот е стандардна и таа главно го следи образецот на претходните 6 книги. Настаните се прикажуваат во хронолошки, но во рамките на тематските распределби. По предговорот од Петре Бакевски, следи прегледот на сценскиот живот по години и тоа прво доаѓаат театарот, опера та и балетот на МНТ во Скопје, потоа на останатите скопски театри и оние од внатрешноста. Кон ова доаѓа прегледот на фестивалите, македонските, но и југословенските од тоа време на кои земаа учество нашите театри. На крајот е даден концертниот живот кај нас и аматерската тетарска дејност.

Во прилог на книгата се наоѓа редовниот регистар на лични имиња и регистар на дела и претстави кои со својата темелна и детална обработка можат да бидат вонредно корисни за идните истражувачи од оваа област.

Сето ова на прв поглед може да изгледа сувопарно и здодевно: прегледи на премиери, списоци на актери кои учествувале, финансиски извештаи, бројки со кои е искажана посетеноста на претставите... Меѓутоа, само добрите познавачи и сериозните истражувачи на овој дел од нашето културно живеење знаат колку значајни се тие податоци и колку важни информации носат со себе.

Колку за пример, да дадеме еден сумарен преглед на две претстави на театарот на МНТ од 1973 година. На табелите на стр. 164 читаме дека претставата *Коштана* од Б. Станковиќ имала вкупно 9 изведби кои биле посетени од вкупно 4559 гледачи и остварила приход од 9.036,00 динари. Од друга страна, ја земаме претставата *Животот на Галилеј* од Б. Брехт која имала исто така 9 изведби, ја гледале вкупно 2.482 гледачи, а остварила приход од 5.041,00 динари. Овие навидум безлични бројки откриваат дека покрај *Коштана*, битовата драма „со играње и пеење“, во Скопје своја бројна публика си има и една таква амбициозна претстава каква

што е *Животот на Галилеј*, која патем да споменеме, за оние од помладата генерација, траеше околу четири часа. За театарскиот живот и публиката во Скопје од тоа време, овие бројки говорат повеќе и попрецизно од многу критики и воопштени искажувања.

Во неможност да се осврнам поопширно на сите поединечни поглавја во книгава, нека ми биде дозволено да се осврнам на неколку теми коишто ми упаднаа в очи со оглед на мојот личен интерес воден од сеќавањето на тоа време. Според тоа, мојот избор е сосема субјективен. Во периодот што го опишува Р. Стефановски, јас бев студент и редовно ги посетував претставите на двата скопски театра (МНТ и Драмски), а го следев повремено и она што се случуваше во нашиот тетарски живот пошироко. Потпирајќи се на тоа мое сеќавање кое се освежи благодарение на она што сега го читам во книгава, би издвоил четири нешта што Стефановски многу детално ги осветлува од свој агол.

Прво, за денешните млади гледачи на кои тие времиња им се главно непознати, може да им изгледа политичкиот контекст во кој се создаваа и одржуваа некои претстави. Една од нив е претставата според текстот на И. Брешан, автор од Хрватска, чиј наслов кај нас беше преведен како *Хамлет од Долно Гаштани.* Тоа беше една политичка критика и пародија на тогашните состојби која поради својата отвореност беше дочекувана со критики од официјалните власти секаде во тогашна Југославија каде што ќе се поставеше на сцена. Така беше поставена и во Македонија, првин во Прилеп и Битола, а потоа во Драмскиот театар во Скопје. Стефановски сето тоа го проследува, а најмногу се задржува на Драмскиот театар, сосема природно, бидејќи во тоа време е директор на тој театар и работите ги знае од прва рака. Претставата е критикувана уште пред да дојде до премиера, а откако јавното прикажување сепак од тогашните политички душегрижници ќе биде допуштено, *Хамлет од Долно Гаштани* ќе биде прифатена од публиката. Стефановски многу детално, документирано и живо го опишува натамошниот живот на претставата. Во прегледот на театарската критика што тој го дава се отсликува јасно состојбата во таа област кај нас. Во документите (службените записници) за дебатите по повод претставата во кои учествуваат и видни интелектуалци и политичари впечатливо и драматично е прикажан културниот крем на Македонија, односот и ставот на секој поединец што претставува неизбришлив дел од интелектуална биографија секој учесник во дискусиите. Само луѓе кои го проживеале тоа време можат да ја проценат вредноста на овие страници што авторот ни ги зачувал од заборав.

Втор голем настан е преставата *Животот на Галилеј* според текстот на Б. Брехт, а во режија на Бранко Ставрев. Тоа остана во сеќавањето како остварување со кое може да се гордеат само големите театри. Запаметена е маестралната улога на Илија Милчин како Галилеј, а целата претстава во изборот од критиката што е направен во книгата добива епитети на волуминозна, грандиозна и настан на годината.

Уште една претстава, овојпат на Драмскиот театар, ми се чини дека се издвојува со својата посебност. Тоа е *Јане Задроѓаз* од Горан Стефановски, а во режија на Слободан Унковски. Од изборот на критиката што го прави Стефановски, денешниот читател добива сознание за значењето на овој настан за македонскиот театар. Читаме дека тука се поставени темелите на ритуалниот театар кај нас, а од исказите на авторот и на режисерот дознаваме како настанал и текстот и претатвата. Тоа се вредни податоци кои вака собрани на едно место и во контекстот на развојот на тетатарот оставаат неповторлив впечаток. Во согласност со својот востановен образец, авторот го проследува успехот на *Јане Задроѓаз* и на југословенските фестивали.

Реков дека овој осврт има намера само да укаже на некои вредносни аспекти на она што го напишал и создал Стефановски. При сите различни толкувања и вреднувања на претставите и настаните што ги презентира, тој како и вообичаено, успева да задржи висока доза на објективност, воздржаност и мера што на целиот преглед му дава особена тежина. Токму поради овие доблести, книгата на Ристе Стефановски (не само овој седми том туку и целата едиција) влезе во нашата култура како незаменливо дело во својата област. Таа во вистинска смисла на зборот е она што во англискиот јазик се нарекува *seminal book.* Таа не е книга создадена од други книги, туку базична литература која ќе биде извор на многу натамошни истражувања, а секако и предмет на неизбежното искористување, цитирање па и потајно прераскажување (препишување?) од страна на генерации теоретичари и практичари на театарот.

УШТЕ ЕДЕН ЗНАЧАЕН ПРИЛОГ ОД ИСТОРИЈАТА НА ТЕАТАРОТ ВО МАКЕДОНИЈА

Промотивна реч на книгата *Театарот во Македонија - подем на сценската уметност*, том 6 од Ристо Стефановски

Како драматург на Драмскиот театар во сега веќе далечните доцни седумдесетти години на минатиот век, уште при стапувањето на работа, забележав една „мистериозна“ постапка на Ристе Стефановски, тогаш директор на Театарот. Имено, по секој одржан состанок или некој важен настан во Театарот, а скоро редовно на крајот на работното време, тој се затвораше во својата канцеларија, не допуштајќи никој да го вознемирува. Бев љубопитен да знам што тоа работи директорот „во изолација“ и поупатените од мене ми објасниј дека тој пишува нешто важно во своите „тефтери“. Полека дознав дека се тоа тетратки од голем формат во кои Ристе со години го запишува сето она што се случува во Театарот и околу него, а смета дека има значење и вреди да биде запишано и запаметено. Значи, тој меѓу другото пишувал и за сите нас вработените и морам да признам дека тоа делуваше некако застрашувачки, особено при помислата дека тоа што тој го бележи за нас ќе остане по нас, во историјата како еден вид карактеристика, некој виши суд пред кој не ќе можеме да се одбраниме. Верувам дека и некои други од вработените помислуваат на тоа и можеби таквата постапка на директорот индиректно влијаеше да бидеме попретпазливи и повнимателни во нашите постапки. Меѓутоа, најзначајното се откри подоцна. Во годините што дојдоа потоа, Ристе почна да се открива, да објавува дел од запишаното (лично мислам дека записите со деликатна содржина ги остава за некои други времиња по нас) и така сфативме дека тој всушност мигот од историјата на македонскиот театар го претворал во историја.

Книгата за која денес зборуваме е шестиот том од огромната едиција *Театарот во Македонија*. На околу 560 страни набиени со текст и слики и документи, книгата претставува детален преглед на настаните од театарот во Македонија во периодот од 1968 до 1971 година, т. е. четири театарски сезони. Целиот материјал е изложен според еден стандарден образец. При секое годиште прво доаѓа прегледот на целокупната театарска продукција кај нас, потоа преглед на гостувањата на театрите, учество на фестивали (на тогашните југословенски и македонските), преглед на емитуваните радио и тв-драми, на аматерскиот театарски живот, како и на некои посебни, крупни настани од оваа област како што е основањето на Театарската академија во Скопје.

Со оглед на реченото, не е чудно што делото на прв поглед може да ни изгледа сувопарно. Мора да признаеме дека пописите на прикажани премиери на еден театар или долгите листи на актерите што во нив учествувале секому не мора да му биде претерано интересно или возбудливо. Тука се и цела низа бројки кои говорат за бројот на одиграните претстави, посетеноста на публиката, разни документи и фотографии и сл. што сè остава впечаток на еден вид хроника. Но, тоа е само првиот впечаток на оној што недоволно ги познава работите во театарот. На зналците во оваа област им е сосема јасно дека без прецизни и детални податоци, суви факти и објективни сведоштва не може да се добие точна слика за театарскиот живот. Стефановски е искусен познавач на проблематиката што ја обработува и тој знае да го цени детаљот, да ја истакне секоја подробност што може да има пресудно значење за историјата на театарот. Благодарение на ваквиот научен, би рекле, акрибичен пристап, целата едиција добива значење на она што во англосаксонскиот научен свет се именува како *seminal book,* т. е. книга која донесува базични податоци во дадената област и која ќе биде неизбежен извор за многу натамошни интерпретации и цитирања.

Кога станува збор за критичкиот однос на авторот спрема изложената материја, треба да се одбележи една особеност која, ми се чи-ни, поретко се сретнува во нашата театарска критика. Сум читал многу театарски критики во кои критичарот себеси се поставува во улога на „гледач од посебно значење", некој вид цензор кој суверено одлучува што е добро, а што лошо во претставата. Се разбира, таквиот критичар заборава дека секој суд е неизбежно личен и субјективен, а Стефановски, свесен за тоа, постапува поинаку. Вообичаено, тој за секоја претстава за која смета дека треба да каже нешто повеќе, прво ги изнесува искажаните или напишаните критики на другите, а потоа си дозволува дискретно, ненаметливо да го одбележи и својот став или пак крајниот суд го остава на читателот.

Спроведувајќи ги доследно овие свои интерпретативни начела, авторот се впушта и во излагањето на многу настани и појави кои не се дело од претставата, но во заднината влијаат на сето она што гледачот ќе го добие како непосреден уметнички производ. Покрај споменатото основање на Театарската академија, детално се опишани и заткулисните игри во Театарот поврзани со идеолошката цензура од тоа време или пак со не ретките своеволни или каприциозни истапи на поединци од редот на актерите или другите вработени кои оставиле свој печат. Од тој вид е, на пример, деталниот приказ на настаните околу претставата „Адам и Ева" на Драмскиот театар од кој добиваме јасна слика за „моралните дилеми" на дежурните душегрижници на режимот на кои еднаш ќе им попречи состојбата со моралот во театарот, а другпат ќе им се стори сомнителен религиозниот контекст на претставата. Подробно се опишани и други слични игри со оформувањето и реализацијата на репертоарот на театрите кај нас, а не изостануваат и приказите на вонинституционалните театарски групи каква што е групата ентузијасти зад името на театарот „Свети Никита Голтарот" во раните седумдесетти години.

Вредноста на делото на Стефановски се открива и кога читаме за работата на театрите надвор од Скопје. За нас овде собрани на промоцијата на неговата книга во Куманово, секако посебно се интересни некои подроб-

Ања Миленковиќ, Елена Романова, Блаже Миневски, Ристо Стефановски и Витомир Митевски на промоцијата во КИЦ

ности од кумановскиот театар. Интересно е денес да се прочитаат драматичните настани во оваа театарска куќа во тоа време, за состојби кои можеби постарите ги подзаборавиле, а помладите воопшто и не ги знаат. Ристе пишува за финансиската криза што го зафатила овој наш театар во 1969 година кога дури дошло во прашање и неговото опстојување. Благодарение на поддршката од повеќе страни, а и од самите граѓани кои го сакаат, кумановскиот театар на дело ќе ја докаже оправданоста на своето постоење кога истата сезона на Фестивалот *Војдан Чернодрински* убедливо ќе победи со својата претстава „Вујко Вања" од Чехов. За оние од нас што ја имале можноста да видат некоја од претставите од тоа време, интересно е сега, од поголема временска дистанца да се вратат на нив благодарение на изборот од критиката што Стефановски го приложува во својата книга. Посебно впечатливо е да се прочитаат критичките осврти на глумата на актерите од претставата „Ленче Кумановче" од 1970 година којашто и помладите имаат можност да ја проследат секоја Прочка во годината, благодарение на телевизиската снимка на дамнешната жива претстава.

На крајот, би сакал да се осврнам на едно прашање што читателот на книгава може да си го постави. Каков вид на театарско творештво претставува делото на Ристе Стефановски? Дали е тоа хроника (со оглед на хронолошкиот начин на излагање), опширен театарски дневник или сведоштво за едно време? Без претенциозни намери, ние би рекле дека пред нас се наоѓа од сето тоа по нешто, но делото во прв ред е една опсежна историја на македонскиот театар. Покрај тоа, целата едиција *Театарот во Македонија* со својата систематична обработка можеме да ја доживееме и како театарска енциклопедија којашто својата вредност и значење допрва ќе ја откријат годините што доаѓаат и луѓето што нема да бидат оптоварени со нашите предрасуди.

Куманово, 11. 12. 2008 г.

Петре Бакевски

ВРЕМЕ НА ПОЛИТИЧКИОТ ТЕАТАР, ВРЕМЕ ЗА АФИРМАЦИЈА НА МАКЕДОНСКАТА АВТЕНТИЧНА ТЕАТАРСКА ЕНЕРГИЈА

(Текстот е предговор кон книгата „Театарот во Македонија" (1972-1975) од Ристо Стефановски)

Ми се јави Ристо Стефановски и ми вели: „И новиот том е готов. Те молам, сакам да ми напишеш предговор". „Зошто токму јас?" го прашувам. „Па, има вистинска причина. Мислам дека токму годините што ги обработувам во овој том од Театарот во Македонија се и твои критичарски години. Тука некаде почна, тука се вивна, тогаш се афирмира... Имаш пишувано за сите претстави. Ќе се потсетиш, ќе ти биде убаво на душата!"

Ај, мајката! Гледај го Ристо. Ме запали, сирнав во библиотеката, почнав да ги вадам дебелите томови на Ристо под наслов „Театарот во Македонија". Ги има доста. Неколку, пет-шест. Гледам, последниот завршува со годината 1971. Да. Таа е значајна година во мојот живот. Се вратив од војска, од Загреб, почнав да работам во Културната рубрика на „Вечер". И веднаш, во континуитет почнав да пишувам за театарот. Претходно, неколку години, на страниците на „Студентски збор" ги бев направил првите театарски рецензентски обиди. Го бев засакал театарот, му се посветив целосно, со искрена љубов и страст. И обично како што бидува во новинарската кариера, чекор по чекор, од претстава до претстава почнав катадневно и внимателно да го следам театарскиот живот. И да пишувам за театарските настани. Тие години, од 1972-та па натаму, сè ми се чини дека беа пресвртни години за театарскиот живот во Македонија. Донесоа многу нови-

ни, многу возбудувања. Нови заложби и визионерски ориентации. Тие години отворија нови страници за потрага по предизвикувачки театарски вредности и по провокативни театарски естетики.

Откако Љубиша Георгиевски направи „бум“ на Стериното позорје со „Покојник“ од Нушиќ, откако уметнички силно се консолидира Драмскиот театар, се раздвижија „духовите“ на сите творечки пори на театарот. Се бараа неистражени патишта, похрабри и порадикални решенија, надоаѓаше нов бран на творечки силно поттикната, образована, амбицизона и подмладена енергија која сè повеќе природно се наметнуваше за свое легитимно место во македонскиот театарски простор. Пред сè би го споменал силното индивидуално значење и зрачење на личностите како што се Слободан Унковски и Владимир Милчин. Тие сè повеќе се наметнуваа со свои авангардни идеи. Со поинакви уметнички претензии од вообичаениот театарски тек. Тие поведуваа и јавни дебати и расправи за подобрување на материјалниот статус на театарот, тие ја создаваа атмосферата дека театарот треба да се менува и да го фати чекорот со времето што надоаѓа.

Покрај овие две клучни режисерски имиња, македонското глумиште во тие години беше збогатено со плејада актери дојдени од академиите од Загреб и од Софија, како и од Високата тетарска школа во Скопје. Сите тие го чекаа крштавањето на македонските театарски сцени, пред сè на сцените во Драмскиот театар и во МНТ. Од денешен аспект, сега можеме да согледаме дека таа млада, фуриозно и амбициозно надојдена генерација актери која тогаш првпат заигра на професионалните театарски сцени во Скопје, подоцна, и многу години во континуитет досега, стана златниот столб врз кој се развиваше, се афирмираше и се разгрануваше уметноста на глумата во Македонија. Многу имиња кои во тие години де-

Љубиша Георгиевски, Петер Бакевски и Ристо Стефановски во времето кога се подготвуваше претставата „Еригон“

битираа, првпат се соочуваа со публиката, ги совладуваа првичните јавни треми, интимни трепети и неизвесности, подоцна, всушност, станаа и водечки актерски имиња. Да ги спомнеме Мето Јовановски, Благоја Чоревски, Марин Бабиќ, Владимир Светиев, Емил Рубен, Петар Темелковски, Дине Дрваров, Мајда Тушар, Славица Николовска, Петар Арсовски, па тука со нив беше и режисерот Димче Станковски и уште плејада актерески имиња кои секој на свој начин си го бараше своето место под македонското театарско сонце. И во театрите во другите градови во Македонија се одвиваа слични процеси. И таму надоаѓаа млади сили, амбициозни, со посвежи театарски погледи (Васил Шумански и Лазе Атанасов во Штип), Благоја и Илко Стефановски во Битола, па Борис Чоревски... И тие внесуваа нов дух и го подигнуваа нивото на театарската уметност. Токму тие тогашни нови генерации, сега гледам дека го одржаа театарскиот живот последниве децении. Плејада луѓе се тоа. Недоброј. Сите ги паметам дека беа „запаленковци", дека денонoќно живееја за театарот, тој им беше сè, и утринска мамурлива расправа и вечерна усвитена кавга.

Ги паметам тие зимски ноќи, на пример, со романтичниот занес на Владимир Светиев. Дојде од Загреб, сакаше да се претстави пред македонската публика со нешто оригинално. Јас сакаше поезијата, суптилно ја чувствуваше. Во Загреб, знам, го гледав неколку пати, заедно настапуваше на некои рецитали со Раде Шербеџија, со Чурдо, со предворјето на Театарот ИТД, околу фонтаната, знаеше да ги пречека утрата со стихови, со размекната и носталгична душа по пределите на Македонија. Реши да подготвува самостоен рецитал на Есенин. Баравме преводи од Есениновите стихови на македонски. Нешто преведовме, ама не беше доволно. Ги најдовме. Ги направи поетот Васил Икономов, тој златен човек, вљубеник во Москва, во Есенин, во руската лирика, човек кој студираше на славниот Институт за литература на „Ломоносов" во Москва. Специјално за Светиев ги преведе на македонски песните од „Кафеанска Москва". Ах, Светиев, Есенин, Икономов... Години подоцна, не знам, Васил прерано го заврши животот во Москва, Светиев долги години го кажуваше рециталот „Исповед на хулиганот" на Есенин низ цела Македонија и жнееше слава и популарност... Тоа му беше претходница за „Дневникот на лудиот" на Гоголь за конечно да се развиори во високите пространства на луњите во глумата. Да плови по високите небесни сводови на уметноста на актерството. И да си остане таму како вечен фанатизиран заробеник на театарот, на дофатеното и на освоеното. Лунатик и духовен скиталец низ постојаните струења на немирот и неспокојот, токму таков каков што е немирот и неспокојот на Хамлет барајќи ја скриената вистина во магијата на актерските зборови, зборови, зборови...

Во таа 1972-та година се одиграа неколку важни, значајни и исклучително силни претстави и за мене лично, но убеден сум и за македонското глумиште. Грандиозни предизвици беа претставите во МНТ „Фома" или „Степанчиково и неговите жители" од Достоевски со Петре Прличко во насловната улога, „Крал Лир" од Шекспир со Илија Џувалековски во насловната улога, „Животот на Галилео Галилеј" од Брехт во режија на Бранко Ставрев со Илија Милчин како носител на големата улога, и особено „Тесниот пат кон далечниот север" од Бонд во режија на Владимир Милчин. Во Драмскиот театар со особено внимание ги следев „Задржливиот подем на Артуро Уи" од Брехт со Мите Грозданов во главната улога, „Болен Дојчин' од Ѓорѓи Сталев во режија на Димитар Станковски и „Ништо..." од Артур Копит во режија на Слободан Унковски. Овие претстави во тоа време направија и широк југословенски пробив на поголемите и афирмирани југословенски театарски фестивали каде освоија и неколку престижни актерски награди. Веќе забележувате дека во истата таа 1972 година двајца режисери кои пред тоа ја возбудија македонската и југословенската јавност со „Голтарите" лека-полека професионално се префрлија во двата водечки скопски театри и почнаа да ја наметнуваат својата нова, пооригинална и посвежа театарска авангардна театарска естетика која тогаш царуваше ширум европските театарски сцени, а до нас засилено допираше и доаѓаше преку селекцијата на белградскиот популарен БИТЕФ. Во натамошниот тек на времето, токму Унковски и Милчин ќе остават и најилен и највпечатлив белег во развојот и афирмацијата на македонскиот театар, а на театар-

скиот израз ќе влијаат и преку создавање на кадри преку Факултетот за драмска уметност во Скопје каде работат како професори.

На тетарскиот живот во Македонија влијаеја и општите политички, културни и театарски ситуации во Југославија. Иако некои бранувања се рефлектираа со задоцнување, сепак, некои појави и настани доаѓаа, влијаеја и на нашата средина и на театарската атмосфера. Во тој период низ поголемите југословенски културни центри голем замав зеде т.н. критички филм или како што подоцна политиката го квалификува - црниот бран во филмот. Многу филмови доживеаја голем успех кај домашната и особено кај светската филмска публика токму поради критичноста кон општеството. Но таа тенденција беше прекината со политички средства. Со посебен ангажман на владејачките политички сили. Беа впрегнати сите механизми за да се осуди „исвртеното прикажување на нашата социјалистичка стварност"! Во тој контекст, во таа тенденција, се вклучи и театарот. И тој со сета жестина и жива моќ се сврте кон своето време, кон својата стварност, барајќи критички, отворени и за тоа време необични и провокативни драмски текстови. На репертоарот на повеќето водечки театри во Белград, во Нови Сад, во Загреб, во Љубљана, итн. се појавија неколку драмски текстови и претстави кои ја дигнаа температурата и ја вжештија политичката расправа за идејните аспекти на таквата репертоарна политика. Тие претстави го свртеа вниманието и на пошироката публика. Театарот доживуваше и невидена популарност, насекаде се бараше и билет повеќе. Но грубата политичка интервенција набргу ги прекина овие тенденции и ориентации. Повеќе такви претстави беа забранети, симнати од репертоарот, некаде на подиректен, груб политички начин, некаде потивко, премолчено.

Од тој период култна претстава стана: Хамлет од селото Мрдуша Долно, Општина Блатуша: од хрватскиот автор Иво Брешан. Оваа претстава доживеа необично голем успех во Хрватска, а потоа и на Стериното позорје. По текстот посегнаа и голем број театри ширум Југославија кој секој на свој начин, локално го преведуваше, го адаптираше за свои дијалектни прозвучија и актуелности. Тој текст беше адаптабилен, прилагодлив на разни можни ситуации, средини, и сценски преточуван според капацитетот на актерските екипи со кои располагаа театрите. И секаде беше примен со приподигната љубопитност и понагласено интересирање. Но, драмата беше осудена од официјалната политичка номенклатура на Југославија како смислена тенденција која ги понижува и омаловажува социјалистичките достигнувања и ја исмејува револуцијата. И според официјалниот партиски централизам, се разбира, насекаде каде што се играше или се одвиваа подготовки за играње беше наредено да се спречи нејзиното натамошно поставување и изведување. Во Драмскиот театар во тој период новите театарски сили сè повеќе притискаа за пожива, повитална и поактуелна репертоарна политика. За побрзо вклучување во брзаците на југословенските ексцентрични театарски текови. Димче Станковски веќе беше „открил" еден „жесток" драмски текст! Авторот беше непознат. Го знаевме само името: Константин Дараковски!? Пиесата се викаше: „Неволјите на кралот Шушулеменко"! Низ театарските кулоари слушавме дека во Драмскиот се подготвува вистинска театарска бомба! Нешто оригинално, необично, возбудливо... Критички отворено, без влакно на јазикот!.. Со месеци траеја приказните, пробите беа затворени, а премиера никогаш не се случи? Без многу врева, некако тивко, нечујно, без драматика, и без јавност, како никогаш и ништо да не се случило. „Шушулеменко" исчезна од меморијата оти не виде бел ден. Сега Ристе Стефановски, во овој том од неговата Театарска хроника, на овие страници, сведочи дека „Театарскиот совет на Драмски театар, на Управниот одбор и ставот на организацијата на комунистите донел одлука да се прекине со подготовките на претставата. „Неволјите на кралот Шушулеменко" од дебитантот Константин Дараковски и претставата чија премиера се очекуваше наскоро, дефинитивно да се симне од репертоарот".

Но, набргу дојдоа драматичните скопски возбуди со „Хамлетот..." на Иво Брешан. Специјално за скопската изведба во Драмскиот театар Брешановиот драмски текст со сета поетска дарба за изворноста и вруточноста на македонскиот јазик го помакедончи, еден вид авторски го адаптираше во духот на времето во кое се случуваат настаните, но и автентич-

носта на говорот луѓето во селскиот амбиент во кои се одвива дејствието, истакнатиот македонски поет и писател Петре М. Андреевски. Драмата носеше адаптиран наслов „Хамлет од Долно Гаштани“. Вриеше од сочности, од автентични, изворни досетки, од јазични финеси, архаизми и дијалектни бисери и оригинални и уверливи искричења на духот, а целиот актерски ансамбл играше со занес, со голема страст. Претставата ја постави режисерот Љупчо Тозија, кој штотуку беше дипломирал на Академијата за театар во Загреб. Нема што, успех до експлозија! Но, и веднаш црн посипок на сомнеж, на осуда, на отфрлање, на забрана, на притисоци за повлекување од репертоарот, на закани, на сеење страв, на поделени мислења, на разгласија, на нешто што веќе беше видено и се случуваше во сите други театри ширум Југославија каде што беше поставена оваа пиеса или слични на неа кои веќе беа нанишанети! Знам, се сеќавам, тоа беше драма околу драмата. Нешто излегуваше во јавноста, ама и многу работи се случуваа зад политичките кулиси! Таа година дури пет театри во Македонија го поставија Брешановиот „Хамлет...“

Многу години минаа од тој настан. Многу време протече низ животната врвица. Знам, тогаш пишував за „Хамлетот...“ Пишував во одбрана на „Хамлетот...“ Но, низ сиве овие години не успеав да дознаам низ кои лавиринти се одвиваа заканите, наредбите, како беше создадена целата таа мрачна атмосфера на страв и трепет околу претставата. Многу пати потпрашував директни учесници во претставата, во театарот, во драматичните настани, во расправите, најчесто го добивав одговорот дека сè уште е рано сè да се каже, да се обелодени?! Се чудев зошто е тоа така? Зошто сè уште постои стравот? Зошто толку голема претпазливост? Чекање? Чекање?.. Нашиот скожурчен и стутулен Годо изгубен и замолкнат во трепетот на душата? Немав задоволителни одговори! Немав. И чекав, еве редредум како што се редат томовите на Ристе Стефановски да дојде годината, оваа година на „Хамлетот од Долно Гаштани“, зашто единствениот вистински сведок, директен учесник, човекот кој сè запишува во големите дневнички тефтери во свежецот на самите настани, ќе мора да ја соопшти, да ја каже вистината! Ќе мора да спомене луѓе, центри на моќ, групи, личности, зли намери, лицемерија, додворувачи на власта, кариеристи, живи и мртви, оти тефтерите на Ристе, претпоставувам, се полни со детали, со разни кажувачки, сознанија, црни и грди, добри и лоши, со разни зборувања и озборувања, со многу премрежија кои се прекршуваа преку неговата глава, со многу лични тактики, мудрувања и издржливост да се совлада и да се превозмогне една таква наметната, напрегната и драматична ситуација! Да се опстане, жив и здрав, да се биде во театарот до последен здив!

Ги чекав записите на Ристе. И еве ги, на овие страници. И има што да се прочита. Иако се сеќавам на таа вечер, на јавната расправа или на јавното идеолошко судење на „Хамлет“, за мене сегашните автентични записи на Стефановски (тие се симнати од лента, значи се еп тен автентични и целосни) се едно живо присеќавање на луѓето кои во тоа време биле важни личности за книжевниот, театарскиот и културниот амбиент на државата. Сега многу работи ми се појасни. Поразбистрени. И за многу споменати и инволвирани личности во таа драмолетка имам појасен став и како луѓе и како творци и како културни дејци. Јасно ми е нивното морално и психолошко прекршување. Во овие страници-сведоштво има еден краток запис, многу важен, кој мислам го појаснува и растреперето огинче на совеста! Немирот, неспокојот! Еден од важните учесници во таа расправа, во таа идеолошка и партиска уџдурма, многу години подоцна, исто така на некоја слична расправа за претставата „Црне Војвода“ нашол начин, присобрал сили и доблест јавно да му се извини на режисерот Љупчо Тозија за негативните, деструктивни ставови што ги искажал за „Хамлет од Долно Гаштани“. Е, тогаш и јавно признал дека бил викнат во Градскиот комитет, му било речено како треба да постапи, што да каже, како да се однесува! Значи, и со другите тогашни угледници од градската идеолошка комисија веројатно било постапено на сличен начин!

Времиња како времиња. Минуваат, одминуваат, оставаат траги зад себе, но и ги бришат трагите. Останува самосовеста! Со неа тешко се манипулира. Кога-тогаш таа бара вентил да си ја прочисти душата од сторените гревови!

„Хамлет од Долно Гаштани“ официјално не беше забранета претстава. Целиот ко-

лектив на Драмскиот театар застана зад својата претстава. И беа упорни и единствени. Издржаа голем притисок. И добро сторија. Во име на достоинството на театарот, во име на својата горделивост и почит на уметноста со која се занимаваат. Времето ја потврди исправноста и доблеста на нивната упорност и верба. Драмскиот театар уште повеќе се вивна кон големите пространства на театарската уметност. Доживеа уште позаслужен углед и блескава уметничка афирмација.

Сеќавајќи се на овие години и на овие настани, сè повеќе ми се одмотува клопчето на многу детали, на недобројни ноќи пробдеани и домугрени во театарските бифиња, на дружењата со плејада прекрасни и даровити луѓе, инвентивни, фанатични вљубеници во театарот, на личности кои веројатно никогаш и никаде на друго место немаше да ги сретнам и да ги запознаам ако и јас не се приклучев со истата љубов и со истиот чуден фанатизам кон таа сорта на луѓе.

Речиси секоја претстава носеше разни возбудувања. Таа година (1973) уште двајца режисери дебитираа на сцената на Драмскиот театар. Борко Зафировски како дипломска режија ја постави претставата „Војцек“ од Бихнер, а Наум Пановски „Дејството на гама зраците врз сенишните невени“ од Пол Зиндел. Унковски ја постави „Јас, Клаудиј“ од Џон Мортимер со фантастичниот Ацо Ѓорчев во главната улога и ги почна неизвесните и конфликтни проби на една култна претстава која подоцна ќе донесе многу возбудувања, награди и слава, „Јане Задрогаз“ на Горан Стефановски, работена според приказните на Марко Цепенков.

Во МНТ се случи голем театарски настан. Премиерно беше изведена „Sидот, водата“ во режија на Бранко Ставрев, претстава работена според веќе славниот и популарен роман „Големата вода“ на Живко Чинго. Возбудувања, возбудувања!.. Се сеќавам на сите вечери од пробите на „Sидот, водата“. Често без таму, во салонот. Го следев целиот процес на развивање на претставата. Тоа беше чудесна работа. Целиот ансамбл на МНТ вистински живееше со оваа претстава. Тоа беше морничава претстава. Силна. Потресна. Гротесткна. Публиката одлично ја прими. Учествуваше и на Стериното позорје (1974). Но, таму имаше многу недоразбирања, расправии и опструкции меѓу големите југословенски театарски авторитети. И на домашен терен, зад кулисите, околу претставата се плетеа разни деструктивни приказни, но овде никој не се осмели, барем јавно не се случи тоа, да посегне по нејзиниот силен уметнички интегритет. Но, подоцна, кога Драмата на МНТ договори размена на драмски текстови со Народниот театар од Словачка, само неколку денови пред премиерната изведба во Братислава, „Sидот, водата“ беше забранета! Имаше и домашни и надворешни сплетки. Имаше. Такво беше времето. И многу луѓе прилагодени на грдиот менталитет на тоа време. Затоа ни се случуваа и несфатливи притисоци, лоши заложби, наметнати стеги во репертоарната политика, судири и конфликти околу театарските желби и општествениот амбиент во кој сепак се живееше, се работеше, се создаваше и се егзистираше.

Имаше апсурдни расправии, напрегнати односи околу многу претстави. Тие беа еднострaнчиво означувани како опасност за општеството, за политиката. Но, таквите потпалени фитиљи брзо без згаснувани со разумни расправи, со аргументи на прогресивните и енергични креативни творечкии сили кои отворено и храбро се спротивставуваа на малограѓанските и на политикантските претерувања. На овие летописни страници на Ристе Стефановски, на пример, внимателно ќе ги прочитате расправите за „опасностите“ од претставата „Самоубиец“ на Николај Ердман изведена во Народниот театар во Битола, па ќе сфатите колку иронично прозвучуваат одминатите работи кои денес можат да се сместат во категоријата фарса! Насмеј се слатко, човеку. Насмеј. И тоа е добро. И тоа е за душа. И тоа се времиња. Наши. Македонски. Театарски. И малку забиберени со политика, со наши нарави. Секогаш е корисен тој поглед наназад во скршеното и замагленото огледало на одминатото време.

Годините распослани на страниците на оваа театарска хроника на Ристе Стефановски ќе ни донесат потсетување и на првичните претстави на Виолета Џолева, на Васил Ќортошев, на сјајниот пантомимичар Никола Аслимовски, на големата битка за создавањето на „Јане Задрогаз“ и нејзиниот триумф на Стериното позорје. Сè се тоа значајни настани,

На денот на откривањето на бистите на Џиној, Чернодрински, Панов и Крле, 22-V-1979 (Слободан Унковски, Петре Бакевски, Ристо Стефановски, Стојан Чернодрински-синот, Војдан Чернодрински-внук на В. П. Г. Чернодрински и Ристо Трајчевски роднина на семејството Чернодрински)

моменти, процеси што донесоа трајни резултати, профилираа индивидуални творечки личности и креативци кои многу години подоцна секој на свој начин ќе си врви по неизвесните патеки на судбината. Виолета Џолева ќе замине по усвитените патеки на љубовта и ќе стане повеќегодишен страстен и возвишен двигател на театарот во Сараево, сè до принудното повторно враќање во Македонија по драматичните воени години во Босна и Херцеговина и распаѓањето на Југославија; Васил Ќортошев прерано со сиот свој богат и творечки сензибилен дух несправедливо ќе замине од земниот живот, а Никола Аслимовски, тој чуден македонски Марсел Марсо, тивко и нечујно ќе се предаде во божјите прегратки на верски поклоник и засекогаш ќе ја напушти магичната уметност на пантомимата... Наум Пановски со својот немирен дух ќе замине во Америка каде и сега е голем поклоник и творец во театарот; Борко Зафировски ќе се впушти во ругги корисни општествени активности, Љупчо Тозија еве амбасадорува во Италија, Слободан Унковски и Владимир Милчин и натаму катадневно ја водат битката за поголемо достоинство на театарот во пресвртните, неизвесни и нестабилни македонски општествени прилики и неприлики, ту гневни, ту подмирени со судбината, ту разбрани, ту отфрлени; мнозина од постарите ги нема меѓу нас, многумина ги сретнувам со бели коси, овенати, остарени и понастрана од театарот, одвај со тешки воздишки дочекорувајќи си ја последната здивка од судбината.

Театарот секогаш бил во вителот на животот, а животот е најголемото извориште на театарот. И едното и другото се во постојано меѓусебно надополнување и испреплетување, час се прегрнати, час се во кавга, се надмудруваат и се дообјаснуваат, се толкуваат и си го продолжуваат заедничкото постоење. Од овие години тргна и животната патека на Горан Сте-

фановски кој по големиот и триумфален успех на „Јане Задрогаз“ целосно ќе се предаде на пишување драмски текстови и ќе создаде опус кој на македонскиот театарски живот ќе му вдахне нова сила и свежина и ќе отвори широки видици, свртувајќи се кон дофатливите европски вредности на театарот. Горан ќе стане славен, светски писател игран на сите страни од Земјината топка.

По Горан еуфорично стигна Јордан Плевнеш кој со својот разбрануван и развиорен дух, со длабоките и немирни копкања по црните лавиринти на балканските и европските катакомби на македонските сонцељубиви соништа испиша морничави страници за страдањата и премрежињата на македонскиот човек заталкан низ времињата и невремињата на судбината, барајќи го правото на својата одземена слобода и со сите средства на театарскиот израз покрена невидена експлозивна енергија со која се соопштува таа потресна вистина... Плевнеш стигна на сите вертикали и хоризонтали на светот.

И доаѓаа, доаѓаа и луѓето и делата и настаните и оригиналните вредности... И секогаш доаѓаа и новите предизвици...

Сиве овие луѓе ги размеѓуваа македонските мегдани.

Широко ги отвораа ѕвездените божји двери на уметноста за да се искаже потиснатиот македонски творечки дух што тлеел и таел во македонскиот човек и во македонскиот народ.

Многу, премногу настани и вредни луѓе. Оригинални. Од овој период мислам, некако сè повеќе сум убеден дека тоа беа години кога македонскиот театар фуриозно, блескаво, историски се возвиши до највисоките дострели на својата афирмација на пошироките југословенски и балкански простори. Тој носеше своја оригиналност, автентичност, своја силно чувствена свежина, тој беше откритие и искричава енергија за театарските поклоници низ важните балкански и европски театарски центри. Во него имаше некоја чудна магија без која театарот и театарскиот израз е осиромашен, избледнат, сведен на механички ефекти. Во автентичниот македонскин театарски израз имаше нешто што природно занесуваше, спотаено привлекуваше и ја оставаше публиката занемена, задивена. Многупати имав можност тие суптилни треперења во гледалиштата, меѓу непозната публика, туѓа, која дури одвај и го разбираше македонскиот јазик на изведбите, да ги доживувам со интимно изненадување и со лична возбуда. И знаев, тоа е автентичната магија што го носи македонскиот театар. Тоа беа неговите големи, неистрошени и бликнати изворни вредности. Во елитните југословенски, балкански и европски театарски кругови веќе се наметнуваше поимот на македонски театарски израз. Тоа се постигна со видливи, високи и потврдени уметнички резултати.

Само времето е сведок на стореното. И во него се запишани сите вистини. Од таа златна колепка на времето, еве, Ристе Стефановски ни ги разлистува најубавите, бисерни и сончево златесто полеани достигнувања на македонските театарски творци и на македонскиот театар воопшто. Тука се златните страници од летописот на Операта и Балетот. Сè е запишано. Верувам сè она што е вака грижливо систематизирано, хронолошки подредено, документирано, внимателно, стручно и компетентно обработено, предадено со чувство на одговорност за трајното значење и траење во времињата. Ова се страници од нашата духовна историја. Ова се златни редови, записи и сведоштва за нашата опстојба. Тука сме, свои на своето. Со своето. Со свои вредности, со свои докажувања. Со свои дела. Со своја заложба да го покажеме тоа што е наше, тоа што Господ ни го дарувал. Ристе Стефановски го посвети животот на театарот. И го создаваше. И беше директен учесник во сите настани, толку колку што работниот век и работната енергија му овозможуваа во истрајбата на логичното траење на неговото активно време. Потоа тој си го продолжи своето театарско време со пишувањето на оваа Театарска хроника, со овој повеќетомен и сè си мислам бесконечен Летопис... Како да си планирал повеќе животи во еден земен живот за да сработи нешто корисно, важно, зачетно, втемелувачко, историско, да заора длабоки бразди по кои многу идни генерации поблагопријатно и со задоволство ќе ги собираат плодовите на посеаното и оплоденото.

Блаже Миневски

СЦЕНА НА КОЈА ЗАВЕСАТА НИКОГАШ НЕ СЕ СПУШТА

Велат дека театарот е уметност на контекстот; уметност на мигот, но театарот во книгите на Ристе Стефановски е миг што трае и сцена на која не се спушта завесата. И во оваа негова најнова книга, што го опфаќа периодот од 1972-та до 1975-та година, буквално на сите нејзини близу 600 страници траат околу 650 театарски, балетски и оперски претстави, заедно со сите свои бои, мириси, актерски гласови и аплаузи како дел од реалното време на македонската култура. Буквално на секоја страница се појавуваат десетици актери, ја играат својата претстава, аплаузот трае а завесата не се спушта, зашто нема подолг аплауз од аплаузот во спомените. Затоа што со секој обновен спомен се обновуваа и аплаузот како најголема награда за актерот; аплаузот што останал во оној треперлив простор над сцената; во онаа треперлива нишка честички кои остануваат во светлината што се протега од очите на гледачот до срцето на актерот.

Нашиот Ристе Стефановски ги поврзува двата краја на светлата нишка што останува во театарските спомени, а сега, со оваа негова автентична книга за тоа време, тој треперлив конец продолжува во бесконечната меморија на сите сегашни и идни читатели. Имено, во книгата се забележани улогите, ракописот на режисерите, колоритноста на костимите, магичноста на сценскиот простор, реакциите на публиката, записите на критиката, но и разните заткулисни игри на она што се нарекува контекст, или општествено живеење, или самоуправен систем, како што авторот го идентифи-

кува времето во кое настанувале претставите. Притоа, во тие фази Ристе Стефановски бил сведок и жртва, обвинет и поротник, таен записничар на мигот и јавен автор на театарска историја; затоа за него не може да се употреби само терминот актер, ниту само терминот директор, ниту само терминот управник, ниту само терминот автор, ниту само терминот хроничар, туку нешто што повеќе или помалку би го содржало сето тоа; нешто што би било заеднички именител на целиот негов ангажман во театарот речиси цели пет децении. Затоа воопшто не е пресилно или претенциозно ако се каже дека Ристе Стефановски е всушност институција. Институција затоа што тој е меѓу првите повоени македонски актери; затоа што е метафора за Драмски театар, затоа што беше најуспешниот директор на тој театар досега, затоа што успеа да направи бренд од македонскиот театар во поранешна Југославија; затоа што успеа да го извлече од самоуништувачката летаргија и самобендисаност Македонскиот национален театар; затоа што прв почна да размислува за македонската театарска историја, прв почна да ги извлекува од правот на заборавот миговите што поминале како сенка врз штиците што живот значат. Благодарение на таа негова посветеност, која многумина театарски луѓе ја нарекуваат истражувачки проект на векот, а таквите истражувања, најчесто, нели, ги прават институции, Ристе Стефановски како институција зад себе веќе има шест книги со кои досега успеа да извлече од тишината на заборавот стотици и стотици страници автентична театарска естетика; и не само да ги стокми критиките што излегувале и заминувале во заборавот во книга што останува, туку за секој настан да додаде и свој автентичен текст што настанувал во мигот кога сето тоа се случувало. А меѓу она што го објавувал печатот, меѓу она на што се сеќава гледачот-сведок на одредена претстава, и случувања околу неа, се тефтерите на Стефановски, автентичните белешки кои никому не простуваат, па дури ни на самиот пишувач на белешките, кој на неколку места самиот си забележува за некои потези кои морал или требало да ги направи за да ја спаси претставата, театарот. Затоа читајќи ја книгата се добива впечаток дека всушност како да се читаат дневниците на цела една театарска револуција, или поточно како да се поседува цела една библиотека документи, сведоштва и записници за еден од најзначајните периоди на македонската театарска и сценскомузичка дејност. Со таков материјал секој иден истражувачки проект на еден евентуален македонски театарски институт ќе биде многу полесен.

Да се задржиме сега поконкретно на книгата 'Театарот на Македонија', која не случајно има поднаслов автентична театарска естетика. И веднаш ќе се согласиме со Петре Бакевски, еден најревносните проследувачи на театарските настани во 70-те години на минатиот век, дека 'тоа биле години кога македонскиот театар фуриозно, блескаво, историски се возвишил до највисоките дострели на својата афирмација на Балканот'; дека во него 'имало некоја чудна магија' а дел од таа магија секако е Ристе Стевановски како директен креатор на театарската реанимација на македонскиот театар. Притоа не само што го создавал туку и го бележел секој театарски миг, секој успех, секој неуспех, секоја победа и секој пораз низ кој поминувал за да се наметне поимот македонски театар во европската театарска мапа. Затоа Бакевски има право кога ќе констатира дека книгата за македонскиот театар од седумдесетите години на минатиот век е книга испишана со златни редови: тоа се записи за еден клучен период од нашата духовна историја, кои ја исцртуваат за 'Векутума века', како што вели насловот на една од култните претстави од тоа време, нашата театарска фреска или икона, сеедно. А како не би било тоа кога во овие близу 600 страници се забележани имињата на околу 2000 актери, режисери, писатели, диригенти, музичари, оперски првенци, балетски уметници, новинари, театарски критичари, па дури и лица кои се обиделе да ја симнат од репертоарот театарската претстава 'Хамлет од Долно Гаштани' на Драмскиот театар. Станува збор за цел еден театарски град од луѓе кои оставиле дел од својата светлина

во онаа трепетлива нишка што ги поврзува очите на гледачот со срцето на актерот, со срцето на оперскиот пејач, со срцето на балетскиот уметник. Почнувајќи од сезоната во 1972, а завршувајќи со сеззоната 1975 година, Ристе Стефановски сето тоа што се создавало во сите наши театри, без разлика дали тие работат во Скопје или во внатрешноста, со подеднаква почит, уважување и восхитување, без цинички коментари и иронизација, туку со огромно разбирање и поддршка за условите во кои се создавани претставите, го реконструира како време на уметничка борба, време на театарска победа. Реконструирајќи го времето наречено претстава, уметничкото време на театарот, но и реалното време, времето околу претставата, Ристе Стефановски со факти и белешки кои ги правел секојдневно, а не одложно, всушност го реконструира вкупното време на нашето културно опстојување; времето за пеење, но понекогаш и времето за плачење. Токму затоа што внимателно го бележел нашето вкупно театарско време, сето она што се играло на сцената, но и она што се одигрувало околу сцената, тој со автентични белешки сведочи за премолчено забранетата претстава на Драмски театар 'Неволјите на кралот Шушулеменко', за која со месеци се зборувало, пробите биле затворени, а премиерата никогаш не се случила. Без многу врева, некако тивко, нечујно, без драматика, и без јавност, како никогаш и ништо да не се случило, Шушулеменко никогаш не се појавил на сцената на Драмскиот театар. Како и за многу други премолчени случувања околу сцената, Ристе Стефановски во книгата објавува автенично сведоштво запишано во неговите тајни тефтери, потврдувајќи дека Театарскиот совет на Драмски театар, Управниот одбор и ставот на Организацијата на комунистите донел одлука да се прекине со подготовките на претставата Шушулеменко од дебитантот Константин Дараковски, односно таа воопшто да не се стави на репертоарот. Очигледно некој од оние што биле задолжени за идеолошката чистота на уметноста се препознал во насловот. Во секој случај, Ристе Стефановски ќе ги сублимира највпечатлите претстави во таа 1972-ра година, но, според она што го пишувала критиката, сепак ќе ја издвои 'Животот на Галилеј' со Илија Милчин во насловната улога. За да го одреди пак општествениот контекст на времето во кое се создавале претставите следната 1973 година, Ристе Стефановски, на пример, ќе информира дека таа година излегува писмото на Претседателството на Сојузот на комунистите на Југославија и други домументи со инструкции за критичката анализа на сите поважни институции во земјата: 'Послушниците,- пишува тој, - веднаш почнаа да организираат критичко преиспитување на репертоарот, но и на сè што се случуваше во театрите'. Во Југославија особено остри критики имало за претставите 'Улогата на моето семејство во светската револуција', 'Хамлет од селото Долна Мрдуша' и други, а се водела и борба против либерализмот, борба за власт, односно се враќале старите кадри во политиката. Во Драмскиот театар во тоа време веќе била готова претставата 'Хамлет од Долно Гаштани' од Брешан, во превод на Петре М. Андреевски а во режија на Љупчо Тозија: 'По генералната проба, Основната организација на Сојузот на комунистите на Драмски, со присуство на целиот ансамбл, сведочи Стефановски во книгата, се состана за да реши дали претставата ќе има премиера или не. Едногласно беше решено премиера да има, и таа премиера се одржа на 27 јануари 1973 година. Притисоци да не дојде до премиера имаше од многу страни', пишува во својата книга Ристе Стефановски. И навистина, еден месец подоцна, во Салонот на театарот е одржана расправа дали таа претстава треба да се симне од репертоарот или не. Претседателот на Комисијата за идејни прашања во културата на Градскиот комитет на СК, професор д-р Александар Спасов, ја отворил расправата со зборовите дека тоа е дел од 'новите форми на работа'. Во расправата, која Ристе Стефановски стенографски ја пренесува во книгата, учествувале многу истакнати професори, уметници и артисти, но останува забележано дека за симнување на претставата од репертоар, повеќе или помалку, биле Александар Спасов, Георги Старде-

лов, Александар Алексиев, Ружа Бак и уште неколкумина анонимни дискутанти, а во одбрана на претставата застанале Слободан Унковски, Владимир Милчин, Ѓорѓи Марјановиќ, Георги Сталев, Кирил Темков и сите актери на Драмски. Претставата продолжила да се прикажува, и до нејзиното симнување од репертоарот имала 28 репризи со 8.851 гледач: 'Наредната сезона, - пишува Стефановски, - претставата престана да се прикажува поради две причини: Носителите на главните улоги Мето Јовановски и Димитар Станковски заминаа на отслужување на воениот рок, а Снежана Стамеска замина на специјализација во Париз. Освен тоа, продолжи и невидениот притисок, да не речам бојкот врз Управата на Драмски театар; вратите насекаде ни беа затворени. Бевме во дилема дали да ги смениме Јовановски, Станковски и Стамеска, со ризик претставата да загуби во квалитет, а тогаш сите наши аргументи би биле обезвреднети, - посведочува Стефановски во своите автентични белешки, како и на многу други места во книгата, за настани во кој бил самиот во центарот на случувањата. Интересно е тоа што како своевидни фусности во текстот, а всушност тоа е постапка со која го опишува времето и карактерот на некои луѓе кои учествувале во разни заткулисни игри, тој ќе го забележи и следното: 'Многу години подоцна, еден од членовите на Идеолошката комисија, на слична средба околу претставата 'Црне Војвода' на Благоја Ристески и Владимир Милчин пред исполнетиот салон на Театарот Центар во Скопје од сцена, јавно, му се извини на режисерот на 'Хамлет од Долно Гаштани' Љупчо Тозија за дискусијата околу неговата претстава во Драмски. Откри мошне малку, но значајно е овде да се каже оти призна дека 'го повикале во Градскиот комитет на СКМ, а таму биле дел од раководството, како и неколцина писатели, миленици на политиката на кои им кажале што треба да се стори со претставата 'Хамлет од Долно Гаштани' на Драмски', забележал Стефановски.

Ете затоа оваа книга не се чита само како некаква сувопарна хронологија на настани, претстави и улоги, туку и како хроника на едно време, како жива приказна за она што се случувало во нашиот театар и околу театарот, а сето тоа го правеле и го прават живи луѓе, дури и таму каде што станува збор за куклен театар. Во тој контекст мошне интересен е и случајот со 'Јане Задрогаз', првиот текст на Горан Стефановски, кој исто така имал навистина големи проблеми, одлагања и заткулисни игри, пред конечно да се постави на сцената, а потоа да ја воодушеви публиката во Скопје, но и надвор од Македонија. Токму тој наводно проблематичен 'Јане Задрогаз' во 1975 година во Нови Сад освојува 8 награди, за веднаш потоа да биде поканет и на Битеф, во Венецуела и на други престижни театарски фестивали. Уште повеќе што таа претстава е почеток на еден од најголемите македонски писатели и на еден од најголемите наши режисери, кои заедно и одделно ќе ги обележат следните неколку децении не само во македонскиот театар.

Во книгата на Ристе Стефановски се забележани буквално сите претстави од 1972 до 1975 на МНТ - драма, опера и балет, потоа на Драмски театар, на Театарот на народностите - Албанска и Турска драма, на народните театри во Битола, Прилеп, Куманово, Струмица и Штип. Забележани се сите настапи по сезони на театарските игри 'Војдан Чернодрински' во Прилеп, на МЕС во Сараево, на Стериино позорје во Нови Сад, на БИТЕФ во Белград, на Охридско лето, на Мајските оперски вечери, а опфатен е и концертниот живот во Македонија, како и аматерската театарска дејност, значи буквално сè што се случувало во театарската и музичко-сценската дејност во првата половина на седумдесеттите години на минатиот век. Меѓу стотиците улоги за кои се пренесени оценки на критичарите во 1972-та година, на пример, како особено успешно остварување е издвоено она на Илија Милчин во насловната улога на 'Животот на Галилеј' од Брехт во режија на Бранко Ставрев, за која Јордан Плевнеш, на пример, напишал дека 'Илија Милчин го толкувал Галилеј на начин што му прилега само на голем артист како него, сугестивно и зачудувачки'. Читајќи за тој 'настан на годината', како што тврдат критичарите кои Ристе по

цели 37 години ги собрал во оваа книга за да не го променат своето мислење, останува човек само да жали што понекогаш некои убави работи се случуваат без него, но истовремено и да биде среќен што, еве, некој тоа сепак го зачувал за него, го спасил од заборавот само за него. Истото се однесува и на остварувањето на Мето Јовановски во 'Празник на правдата', на пример, каде што сите ја забележуваат несомнената нагорна линија на исклучително талентираниот актер, или улогата на Ристо Шишков во 'Господа Глембаеви', како и веќе спомнатата претстава 'Хамлет од Долно Гаштани' на Лупчо Тозија со Илија Џувалековски, Димитар Гешовски, Мето Јовановски, Димитар Станковски, Снежана Стамеска и другите. Особено човек може да жали што не можел да ја гледа 'Јане Задрогаз', првата пиеса на тогаш сосема младиот, одвај 22-годишен писател, сега исто така сосема млад 56-годишен академик Горан Стефановски, но од она што ќе се прочита во книгата барем може за миг да се затворат очите и да се види треперењето на оние ситни честички светлина меѓу актерите и публиката, да се слушне ехото на аплаузот, каков што, според критиката, одамна во салонот на Драмски не одекнал; спонтан аплауз на воодушевување за праизведбата на народната фантазија со пеење на Стефановски и Унковски, како што запишале критичарите. Се прашувам исто така што запомнала тишината кога на сцената во Кумановскиот театар во улогата на Луков во 'Црнила' се појавил Ристо Шишков, но и за тоа како им чукале срцата на сите наши уметници од 'Ѕидот, водата' кога со воодушевени, френетични аплаузи биле наградувани по завршувањето на секоја изведба на турнејата низ тогашната Југославија. Затоа оваа книга не може да се затвори, зашто со секој обид тоа да се стори, пред читателот излегуваат 2000 луѓе кои дишат, кои сè уште се поклонуваат, сеќавајќи се на времето од 1972 до 1975 година; впрочем секој своето време го носи со себе, и тоа време не завршува во хрониките на весниците, туку длабоко во душата. Секоја свртена страница всушност ги обновува спомените, исто како во онаа игра со нацртани цртежи во тефтерче кое со брзо превртување на страниците ја оживува нацртаната приказна, ги оживува ликовите и тие претрчуваат од едната во другата рака како живи. Оттука, овде, во оваа книга, дефинитивно е победен стравот на актерот дека тој како лик трае додека трае претставата; овде актерот трае вечно зашто завесата на запишаните спомени никогаш не се спушта.

Исто така, во оваа книга, која со задоволство се чита, и се гледа, се разбира, затоа што театарот е уметност на зборот и на сликата, Ристе Стефановски, со љубов кон театарот каква што може да има само човек кој театарот го живеел како живот, ниту во еден момент не ги заборава ни навидум ситните работи, зашто токму врз таквите податоци може да се реконструира вистинското време. Така тој прецизно ќе ги забележи сите претстави што се играле во театрите, колку претстави се одиграни, колку гледачи ги виделе и колку пари се заработени; ќе ги објави дури и списоците на платите на актерите, па со обична споредба може да се види колку килограми домати во април можел да купи еден врвен актер во еден тогашен македонски театар. Или ќе забележи дека по 34 години минати во Македонскиот народен театар во 1973 година заминува во пензија Киро Аневски, или познат како Ферчо, притоа додавајќи дека тој прво бил реквизитер, подоцна станал испициент: 'Секое излегување на артистите на сцената е на негов повик; тој всушност ги држи конците на сите претстави. Работел со сите режисери, но ги одделува Раша Плаовиќ, Хуго Клајн и особено Славко Јан, кој на одење во Словенија му рекол: Синко, јас си одам, а тебе ти ја оставам претставата да ја водиш како знаеш и умееш, пишува во книгата. Со истата топлина Ристе Стефановски пишува и за Трајко Петревски - Чаче, шеф на Салонот но МНТ, кој ги познавал лично сите што доаѓале на претстава. Затоа велам дека ова не е обична книга за театарот; оваа е необична книга за театарот; книга што ги оживува ликовите со вртење на страниците, книга што го оживува секој миг, секоја честичка што трепери меѓу публиката и сцената, секој податок. Така, пишувајќи за претставите на Битолскиот

театар во 1975 година, Ристе Стефановски ќе го забележи и податокот кој триесет години подоцна ни изгледа можеби исто толку важен како претставите. Имено ќе запише дека токму таа сезона во театарот се вработени Благоја Стефановски, Борис Чоревски и Сребре Џаковски, а истовремено нема да заборави да го пренесе и податокот дека истата година продолжуваат интензивните истражувања на античкиот театар во Хераклеја, или пак со радост ќе констатира дека таа 1972 година во Битола, Македонска крвава свадба, во режија на Благоја Марковски, за првпат ќе биде поставена според автентичната верзија на пиесата објавена во 1928 година во списанието 'Витоша' во Софија, како и тоа дека во претставата ќе се говори на дебарскиот дијалект на кој била напишана оригиналната пиеса на Черноднрински. Или, на пример, податокот дека во 1975 година во Кумановскиот театар режирал за првпат Слободан Унковски, ја режирал 'Сламена шапка' од Ежен Лабуш, а премиерата била на 15 април 1975-та година. Во записот е пренесена и изјавата на Унковски во која тој вели дека решил да работи во внатрешноста за да им се помогне на театрите што работат надвор од Скопје. Фасцинантен податок за оваа претстава е тоа дека во неа играле 40 актери. Замислете го Кумановскиот театар во кој сега има 7-8 артисти, со 40 актери на сцената.

И за крај: Ако секоја од досегашните книги на Стефановски опфаќа по 4-5 години, тогаш потребни се уште пет книги за да се спаси од заборав она што било жив македонски театар, барем до 2000 година. Бидејќи Ристе Стефановски е сè уште млад ентузијаст во најдобри години нема потреба да му посакам долг живот и добро здравје, туку само време и нерви за да го заврши целиот тој проект пред дефинитивно да замине во пензија. Се разбира дека жалам што сегашните актери, режисери, писатели и сите други честички од онаа светлина над штиците што живот значат ќе мора да си најдат друг таков ентузијаст што ќе ја држи завесата на своите плеќи со години. Ако воопшто најдат.

Трајче Кацаров

БОЛНО ТКИВО ИЛИ ИЗЛЕЗ ОД ИЗЛИТЕНОСТА

1. Лоцирање на предметот

На самиот почеток на оваа расправа можеби е најдобро ако си го поставиме прашањето: Имаме ли излитен државен театар? Вака поставеното прашање може да ја собере, стесне, дискусијата или да ја насочи во погрешна насока. Но, според мене со прашањето само ќе ја позицираме линијата од која треба да тргнеме во поход на изнаоѓање одговор.

Навистина кога ќе се ставиме во улога на набљудувачи на театарското живеење кај нас, не можеме да одиме подалеку од институционалниот театар. Зошто? Оти е доминантен и највпечатлив. Тоа значи дека има и други, овде-онде, но, играат улога на сценски аутсајдери.

Така секоја позитивна или негативна забелешка ќе биде упатена на адреса на државниот театар. Или вежбите од секаков вид ќе се вршат со него. Го правиме тоа оти немаме друг избор.

Значи ако прашаме, имаме ли излитен државен театар? со самото прашање откриваме дека нашиот театар има еволутивен развој. Еволутивниот раст му овозможил да стигне и до фазата што некои ја карактеризираат како излитеност на материјалот.

Мислам дека не е лошо што сме дошле, ако сме дошле, до констатацијата – театарот ни носи старо, излитено руво. Тоа не мобилизира и активира, т.е. ни ја организира творечката моќ на патот што нè води до изнаоѓање лек за болното ткиво.

Националниот театар на Станиславски

Со прашањето го лоцираме и времето, ја потврдуваме неговата сегашност што не е подалеку од сегашноста на светските театри.

2. Ерата во која егзистира театарот во светот

Оние кои од теоретски аспект му шепотат на увцето на театарот, векот во кој егзистира го дефинираат како постмодерен.

И покрај тоа што многумина книжевни и театарски зналци се против одредницата постмодерно, сепак вирусите што сега го напаѓаат организмот на театарот немаат друг извор.

Театарот денес живее во ерата на современата технологија, електронските медиуми, масовната комуникација, интернет сајтовите, мобилната телефонија. Корпусот од електронски средства дејствува офанзивно во насока на создавање погодности, удобности, без кои не може да се замисли современиот живот. Тие не вршат дескриминација, туку влијаат врз сите сегменти на социјалниот живот. Ако е така, тогаш како се одразуваат на творецот? Наместо да го уплашат тие го подведуваат на своите принципи на работа.

а) Што е со обичниот човек?

Обичните луѓе како и творците, уметниците, ги почитуваат техничките принципи. Стануваат зависен од нив. Свесно прибегнуваат кон новите услови на живеење што ги создаваат тие. Стануваат пленици на сопствената преобразба. Така од патници и трагачи по знаење се претвораат во мрзливи суштества на кои им е тешко да ја напуштат домашната фотелја. Ретко, или повеќе нема луди глави кои се кладат во географските друштва дека ќе го заобиколат светот за 80 дена и слично. Електронските медиуми ги анулираат таквите од картата на социјалната средина. Денес луѓето со кратки и молскавични движења по тастатурата на компјутерот ги приближуваат најодалечените места најблиску до себе. Непреодните прашуми ги прават преодни, а степите пинг-понг игралишта.

Сите уметнички изрази им се на дофат на раката. Им треба само желба и оп, преку интернетот да назираат во просториите каде уметноста кумува со векови.

Луѓето на постомедрното време стануваат хедонисти. Го присвојуваат само убавото. Стануваат сладострасници.

б) Како реагира театарот

Театарот исто како и човекот потклекнува на техничките погодности и како што рековме доследно ги почитува нивните принципи. Бидејќи тој има само едно време, тешко ќе може да ги избегне карактеристиките на сегашноста.

Од техничките пронајдоци тој гради корпус на сопствени изразни средства. Публиката без таквиот однос кон техничките средства, го квалификува како појава што не прави ништо друго освен што ја потикнува нивната инертност во поставувањето на комуникацијата. Немаат симпатии кон него. А, ако се случи да го посети, се однесува како гостин, како да му дошла на слава. Очекува во секое време да ѝ сервира духовна закуска каква мисли дека зас-

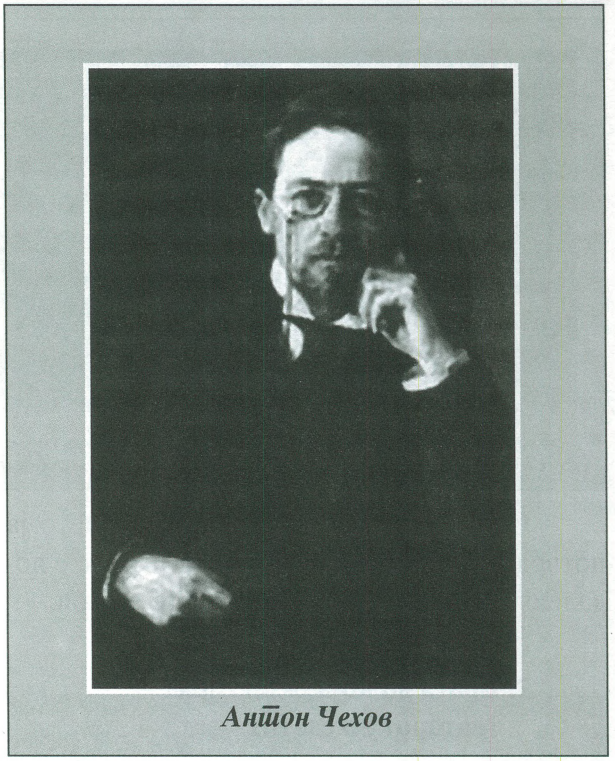
лужува, а не каква тој умее да приготви. Нејзината сладострасност, горделивост на ретко виден гост, се јавува како резултат на предрасудите што ги добива од електорнските медиуми кои пак се најголемите противници на театарот. Душата му ја вадат.

Театарџиите, што би рекол нашиот народ, не се урда шлапни-лапни, па не остануваат должни на сладостраста на публиката. На каква глава таков брич. Смислено се предаваат на соблазната на техничкиот прогрес.

Според театарските историчари масовното предавање започнува од 1960-тите, па преку 1980-тите и 1990-тите години. Тоа соблазнување оди низ епохата на телевизијата и епохата на компјутерите, интернетот и мобилната телефонија. Какви се последиците од тоа? Опиени од вербата во себе, од сопственото јас почнуваат да ги преформулираат, всушност, да вршат деконструкција на сè што е продукција на лабораториите на Гротовски и Брук и да одат уште подалеку, до стокмување во малиот џеб од панталоните на средствата со кои се градел психолошкиот театар на Станиславски, Стразберг и Михаил Чехов. Театарџиите во ликот на војсковотците-режисерите, стануваат невидени сладострасници. Директно, без пардон, вршат преобразба, иронизираат врз основа на текстовите, театарските искуства, социјалните факти, политичките и естетските идеи и настани. Резултатот од таквата творечка офанзива е создавање на нечисти жанрови, хибриди. Театарската јавност станува сведок на појави од типот на визуелна драматургија, театарски инсталации, мултимедијални претстави, визуелни перформанси, киберперформанси.

3. Ентитетот на театарот?

Кога нешто има време мора да има и простор оти, како што вели еден научник, „...односот помеѓу овие два поима изгледа доволно смирен, бидејќи просторот секогаш бил сметан за далечен, но сепак најблизок сродник на времето.“ Оттука излегува и дилемата на холандскиот театролог Едгар Џагер, дали може да се дефинира денешнштото време кога имаме сé помалку и помалку простор за живеење. За него барањето простор за живеење и творештвото се основните предмети на денешната култура. Користењето на космичките бродови и гостинските соби ги смета за места каде можат да се изразат поривите за проектирање на она во кое треба да се живее. Ако се избере таков простор, односно, местото на живеење тоа мора да одговара на поривот за проекција. Сакале или не, со тоа создаваме нови услови за живеење. Еве некои од нив: во такви мали простори никој не може да биде привилигиран. Во нив актерите ќе се однесуваат како да не се на сцена, како да нема театар, што значи ќе нема театарско време, т.е. никакво временско ограничување на она што го покажуваат.



Антон Чехов

а) Како сето тоа влијае врз публиката?

Ако зборуваме за нов простор во кој треба да се скроти едно театарско време или е издиктиран од постојното, тогаш треба да се очекува и поинаква реакција на публиката.

Клуб театарот или поптеатарот, како што вели норвешкиот театролог Кнут Ове Арнцен, „налага да го дефинираме и новиот начин на гледање и разбирање на театарскиот настан".

Според шведскиот кореограф Спанберг погледот треба да изразува една нова идентичност: „Она што го правиме на сцената и она што го предизвикуваме во публиката треба да е едно исто. "

б) Тоа ли е одговорот на поставеното прашање?

Сетоа тоа за германскиот критичар Штефан Штрелер значи можност да се создаде алтернатива на државниот зачмаен театар. Тој а и многуте проследувачи на таквиот израз на театарот знаат дека на тој начин не може да кореспондира со високата уметност сепак сметаат дека е најдена адекватната замена. Така тие не се колебаат на изразот, што би се рекло и дење и ноќе, да му овозможат практична примена, но и да бараат да не помине без пофалби, без еманација на позитивни сигнали како од публиката така и од критиката.

4. Про ет контра

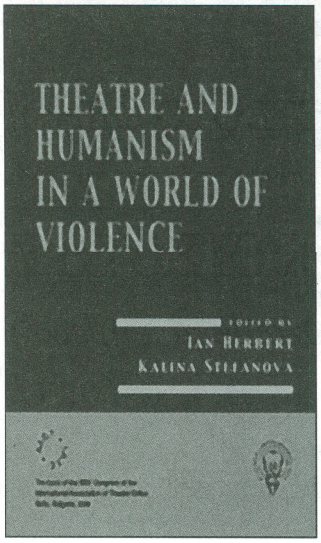
И покрај тоа што постмодерниот театар преку формите што погоре ги наведовме сé повеќе освојува простор определен за театарското живеење во светот, сепак некои поклоници на високата уметност во сценскиот израз застануваат на спротивната страна. Овде ќе наведиме некои примери позајмени од светските театарски ревии: Да почнеме со театрите во Канада. Можеби појавата или опстојувањето, славата со која е овенчан „Cirk de solej" може најексплицитно да проговори за контрастите во овој поглед. Така театрите во Торонто и во Стрaдфорд „Фестивал" и „Шоу", поточно нивната ориентација – начинот на изработка на претставите ги оддалечува со километри од Циркус театарот. Театрологот Калина Стефанова во својата статија „Непроизведено во Квебек" за приклучувањето на споменатите театри кон традицијата пишува дека кај нив се огледа „...неприкосновеноста на драматургијата, ѕвездени актерски креации, незабележителна режија и неагресивна сценографија. Речта и актерот се двата столба на северноамериканскиот театар... До таков степен се реткост режисерските своеволија кон текстот на пиесата и секакви други појави на таканаречениот концептуален театар што европскиот театролог го наведуваат да се праша дали дваесеттиот век е пристигнал во канадскиот театар."

Во таа насока се движи и размислувањето, т.е. методите на работа на рускиот режисер Константин Рајкин. Тој на прашањето, на што се потпира неговата режија, одговара: „Секогаш врз добра драматургија и актери кои ми ја будат фантазијата." За него вистинската љубов и вистинската омраза не се во лесните жанрови.

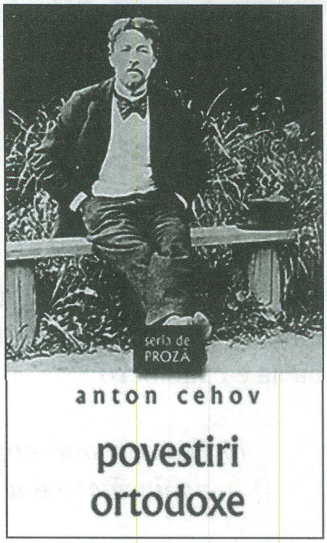
Не подалеку од ставовите на рускиот режисер се оние на Сајмон Макберн, раководител на лондонскиот театар „Комплицит". За него се вели дека после Питер Брук тој врши најголемо влијание на лондонската театарска сцена. Дотичниот секогаш ја става уметноста пред парите. Трговијата и уметноста не ги става во спрега. Она за што се интересира во неговата рабата е публиката. Постојано се прашува што добил од приложената работа, т.е. што сфатила публиката.

Но, проследувачите на новиот театарски ентитет не се откажуваат од својата сценска артикулација и свесно, некои од нив, ја напуштаат високата уметност, движејќи се кон театарот кој се служи со реториката на медиумите, во театарот на визијата и шумот. Мишел Небенцал, професорот на Сорбона, некогаш-ниот асистент на Стрелер и Антоан Витез, во лекцијата што ја изнел пред своите студенти изјавил дека денешниот, новиот тип на театар, нема ниту „драма", ниту „ликови". За него денешниот театар се потпира само на визијата и на звукот. „Таквата констатација", вели Небенцал, „нè носи до едно длабоко и многу важно набљудување. Таквиот вид теа-

тар претставува и систематско разрушување на јазикот.“ Понатаму објаснува дека: „Јазикот е неизмерна потребност на личноста за да ја задржи внатрешната поделба помеѓу Јас и Себе, а тоа означува дека тогаш човекот е способен да се движи слободно, да зборува слободно, слободно да гради заемен однос со другите“. За наведениот теоретичар разрушувањето на јазикот значи губење на дијалошката форма, на дијалогот. Тоа, пак, доведува и до една друга појава, всушност, дејството да го разбираме како акт. Новиот театар за Небенцел бара и нови форми на пишување. „Штом нема повеќе ‘ликови’ и ‘драма’, значи нема ниту дијалог. Но создавањето на монолози создава нова форма на меѓусебни односи. Зошто еден маж сака да остане со една жена? Зашто секој од нив сака да биде ислушан, тие сакаат да бидат слушнати во сопствените монолози. Тоа ја прави двојката среќна.“



Делото на Калина Стефанова



Делото на Антон Чехов

5. Дали за нашиот театар можеме да кажеме дека е стар и излитен?

Она што во последно време се случува во нашиот театар е толку тешко да се дефинира колку што е и времето. Секогаш кога ќе се сретнат двајца или повеќе театарции лесно, сосем лесно зборуваат за театарот, ја дијагностицираат неговата болка, му ја претскажуваат иднината, но штом ќе наидат, или ќе разберат за некој наод на статистичарите или теоретичарите кој преку бројки и податоци зборува за тоа колку публика го посетува и каква е ориентацијата на творците во него, тогаш се соочуваат со своите лити познавања и почнуваат да се интересираат за вистината.

Вистината не секогаш е пријатна. Но, тие сакаат да знаат нешто повеќе за неа. За да ја појасниме ситуацијата во која се наоѓа нашиот театар ќе поставиме неколку прашања:

- Дали тетарот кај нас е автентичен пат за самоизразување на творците?

- Дали е критички настроен кон државата?

- Дали се јавува како празен гест или во него има некоја содржина?

- Знаат ли творците и проследувачите на нивните дела што е тоа театар и за што служи?

- Сакаат ли творците преку методите на Станиславски да ја имитираат реалноста?

- Сакаат ли, користејќи ги методите на Арто, да ја фасцинират публиката?

- Потребен ли е зборот во театарот и актерската игра или треба да се заснова само на визуелни ефекти и на шум?

Претставите со кои располагаат нашите државни театри зборуваат дека ниту една не може да се испочита како одговор на поставените прашања.

Прво, оти во подготовките творците се користат со приучени средства од психолошкиот тератар на Станиславски, Стразберг, Михаил Чехов, од лабароторискиот на Гротовски и на Брук, па сè до оној на Вилсон и слични на него.

Второ, оти претставите се далеку од чистиот жанр. Сé повеќе се јавуваат како хибриди кои целосно или делумно се потчинети на принципите на техничките средства кои пак немислосрдно го убиваат зборот, т.е. дијалогот, т.е. дејството, т.е. драмата, т.е. ликовите...

Мајкл Кирби

АКТЕРСТВОТО ОДНОВО ПРОМИСЛЕНО (II)

Серија теоретски текстови посветени на актерската игра

ЗА АКТЕРСТВОТО И НЕАКТЕРСТВОТО

Подготовка и превод од англиски јазик:
д-р Иван Додовски

Да играш значи да се преправаш, да имитираш, да претставуваш, да олицетворуваш. Како што покажаа хепенинзите, секоја изведба не е актерство. Иако понекогаш го користеа актерството, изведувачите во хепенинзите, главно, настојуваа да не „бидат" некој или нешто друго освен тие самите; тие ниту претставуваа, ниту се преправаа дека се во друго време или простор, различен од оној на гледачот. Тие чекореа, трчаа, зборуваа, пееја, миеја чинии, метеа, ракуваа со машини и сценски направи и така натаму, но тие не се преправаа и не олицетворуваа.

Најчесто, релативно лесно се препознаваат и идентификуваат актерството и неактерството. При изведба, најчесто знаеме кога некој игра, а кога не игра. Меѓутоа, постои скала или континуум на однесување, а разликите меѓу актерството и неактерството може да бидат мали. Во такви случаи, категоризацијата не е лесна. Некој можеби неа ја смета за неважна, но, сепак, токму овие гранични случаи можат да кажат многу за теоријата на актерството и за природата на оваа уметност.

Да го разгледаме актерството како континуум актерство/неактерство, од една до друга крајност. Ќе започнеме од неактерскиот крај на скалата, каде што изведувачот не прави ништо за да се преправа, да имитира, да олицетворува и така натаму, а ќе продолжиме кон спротивниот крај, каде што во избилство се појавува однесување од оној тип што го карактеризира актерството. Се разбира, кога зборуваме за „актерство", ние не мислиме на некој одреден стил, тука на сите стилови. Ние не се занимаваме, на пример, со степенот на „стварност", ами со она што, засега, можеме да го наречеме количина на актерство.

НЕАКТЕРСТВО АКТЕРСТВО

Има многу изведби што не користат актерство. Многу, но никако не и сите танцови дела би влегле во оваа категорија. Неколку од театрите на Далечниот Исток ги користат сценските работници, како Куромбо и *кокен* од *кабуки*. Овие работници ги местат реквизитите и ги преместуваат, помагаат при промена на костимите на самата сцена, па дури и ги служат со чај актерите. Од нив се разликуваат според облеката, а не се вклучени ниту во информацискатa структура на раскажувањето. Дури и кога гледачот ги игнорира како луѓе, тие сепак не се невидливи. Тие не играат, а сепак се дел од визуелното претставување.

Како што ќе видиме кога ќе дојдеме на тој дел од континуумот, „актерството" е активно – тоа подразбира преправање, имитирање и така натаму, што се прави од некој изведувач. Но, претставувањето, имитирањето и другите квалитети што го дефинираат актерството можат едновремено да се применат и на изведувачот. Начинот како некој костим создава „лик" е само еден пример.

Да ја оставиме за миг изведбата и да разгледаме како функционира „костимографскиот континуум" во секојдневниот живот. Ако човек носи каубојски чизми на улица, како што монгумина носат, него не го сметаме

за каубој. Ако тој наедно носи широк, декориран кожен колан, па дури и вестерн капа, тоа не го сметаме за костим, дури ниту ако е во северен град. Тоа е само избор на облека. Меѓутоа, како што се додаваат сè повеќе елементи на вестерн облека – шарпа, кожни лепенки, мамузи и така натаму, така доаѓаме до мигот кога гледаме или каубој или човек облечен како (да олицетворува) каубој. Точниот миг од континуумот кога се појавува оваа особена идентификација зависи од повеќе фактори, меѓу кои најважно е местото или физичкиот контекст, а несомнено тоа се разликува од човек до човек.

Ефектот на облеката на сцена функционира наполно на ист начин, но е понагласен. Изведувач што носи само црни леотарди и вестерн чизми може лесно да биде препознат како каубој. Ова, секако, укажува на симболичката моќ на костимот при изведба. Важно е, сепак, да се утврди степенот до кој надворешната симболизација е поддржана и засилена (или поткопана) од однесувањето на изведувачот. Ако изведувачот се движи (игра) како каубој, тогаш идентификацијата може да се направи без никакви тешкотии. Ако, пак, е самиот тој (значи, не игра), тогаш идентификација може воопшто и да не се случи.

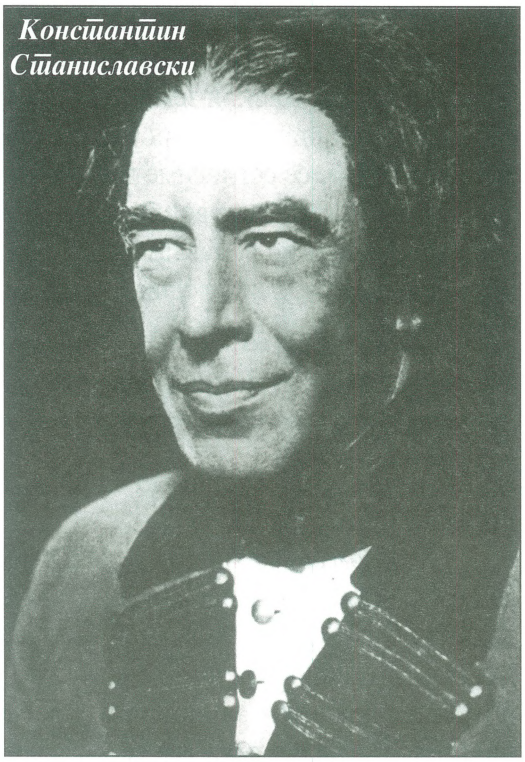
Во овој дел од континуумот актерство/-неактерство, ние се интересираме за оние изведувачи што не прават ништо за да ја поткрепат информацијата или идентификација. Кога изведувачите, како сценските работници во *кабуки* и во *но*, се само назначени од самите нивни костими, а не се вклопени, на некој начин, во матрици на имитиран или претставуван

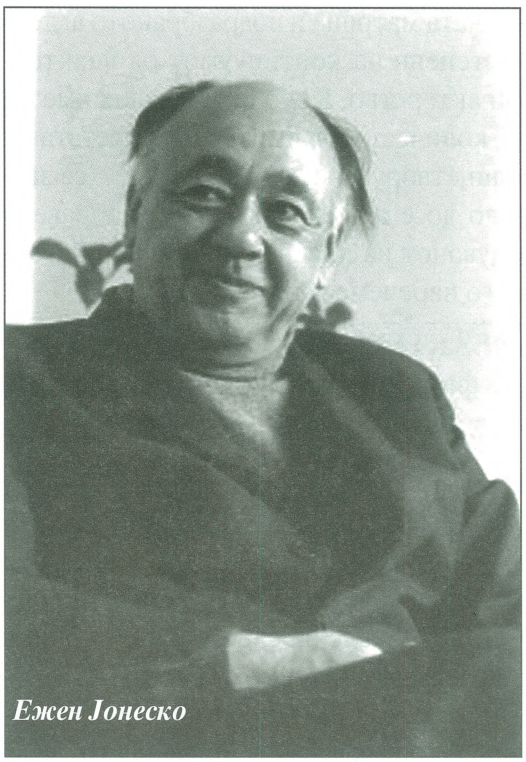
Во *Едип, Њујорк* на Џон Перо, „главниот изведувач“, како што го нарекува Перо наместо да го нарече актер, поткуцнува. Ако го знаеме насловот на драмата и приказната за Едип, можеме да помислиме дека изведувачот го претставува Едип. Но, тој не се преправа дека куца. Стап бил врзан „на неговата десна нога под панталоните така што тој бил принуден да куца“. Кога „главниот изведувач“ користи магнетофон, а тоа е често во текот на изведбата, ние не мислиме дека е тоа претставување на Едип што користи машина. Тоа е неформатиран изведувач, кој нешто прави. Палењето темјан и читањето од *И чинг* може да упатува на делфиското пророштво; трите линии од лента што „главниот изведувач“ ги поставува на подот за да се пресекуваат во центарот на просторот можат да се сфатат како претставување на местото каде што, на пресекот од три патишта, Едип го уби татко си, а куцањето (како и темните очила, кои „главниот изведувач“ ги носи во текот на целата изведба) можат да се сметаат за аспекти на Едип. Изведувачот, меѓутоа, никогаш не се однесува како да не е самиот тој. Тој никогаш не претставува елементи на лик. Тој, просто, изведува некои дејства.

Во симболизираната матрица, со изведувачот се поврзани референцијални елементи, но тие не се одиграни од него. Како што вестерн чизми нужно не прават каубој, така и куцањето може да пренесува информација без изведувачот да стане Едип. Кога, како во *Едип, Њујорк*, матриците на ликот или на местото се слаби, повремени или не постојат, ние гледаме лице, а не актер. Сепак, како што „подразбраните“ референци се умножуваат, станува тешко да се рече дека изведувачот не игра, иако тој не прави ништо што би можело да се дефинира како актерство. Во њујоршка прослава пред Божик, можеме да видиме „човек во облека на Дедо Мраз“, кој пие кафе; ако истото дејство се случува на сцена, во амбиент што претставува рустикален ентериер, можеме да подразбереме „Дедо Мраз што пие кафе во не-

НЕАКТЕРСТВО	АКТЕРСТВО
Неформатирана изведба	**Симболизирана матрица**

лик, ситуација, место и време, тогаш нив можеме да ги сметаме за „неформатирани“. Движејќи се кон актерството од оваа екстремно неактерска отсечка на континуумот, доаѓаме до состојба во која изведувачот не игра, а сепак неговиот костим претставува нешто или некого. Овој статус можеме да го наречеме „симболизирана матрица“.


Константин Станиславски


Ежен Јонеско

говиот дом на Северниот пол“. Кога матриците се силни, постојани и кога заемно се засилуваат, ние гледаме актер, независно колку е вообичаено неговото однесување. Оваа состојба, како следен чекор поблиску до вистинското актерство на нашиот континуум, можеме да ја наречеме „подразбрано актерство“.

Однесувањето при подразбрано актерство не мора да биде едноставно. Да си претставиме амбиент на кафеана. На една од горните маси, неколку мажи цело време играат карти. Да речеме дека никој од нив нема текст во драмата; тие на никој начин не реагираат на ликовите во драмата што ја гледаме. Овие ма-

НЕАКТЕРСТВО		**АКТЕРСТВО**
Неформатирана изведба	**Симболизирана матрица**	**Подразбрано актерство**

Статистите, кои не прават ништо друго освен што, костимирани, поминуваат и стојат, се сметаат за „актери“. Секој што само поминува преку сцена со реалистичен амбиент, може да претставува лице на тоа место – и, можеби, во тоа време – без притоа да прави нешто што можеме да го издвоиме како актерство. Постои анегдота за некој критичар што тргнал накај задниот дел од сцената да му честита на пријателот, а бил забележан додека минувал покрај прозорците од куќа на сцена; тоа се вклопувало во приказната, па публиката го прифатила како дел од драмата.

жи не играат. Тие само вртат карти. Тие можат вистински да добијат или да изгубат пари, коцкајќи се. Но, сепак, ние ги сметаме за ликови, независно колку се споредни во приказната, па велиме дека тие, исто така, играат. Ние не ги разликуваме од останатите актери.

Ако актерството се дефинира како нешто направено од, наместо нешто направено за или на изведувачот, сè уште не сме стигнале на точката на вистинско актерство на скалата. „Подразбран актер“ е почесна титула. Иако изгледа дека изведувачот игра, тој всушност не го прави тоа. Неформатираната изведба, сим-

болизираната матрица и подразбраното актерство се степени на континуумот од неактерство кон актерство. Како што се движиме по скалата, количеството имитирање, претставување, олицетворување и така натаму – се зголемува, но досега ништо од ова не е направено од изведувачот на посебен начин што би можеле да го наречеме „актерство".

НЕАКТЕРСТВО		АКТЕРСТВО	
Неформатирана изведба	Симболизирана матрица	Подразбрано актерство	Едноставно актерство

Иако не е тешко да се дефинира актерството во неговата најцелосна форма, нашата задача на воспоставување континуум е да ги одредиме оние преодни области во кои почнува актерство. Кои се наједноставните одлики што го одредуваат актерството?

Тие може да бидат или физички или емоционални. Ако изведувачот прави нешто за да имитира, претставува, олицетворува и така натаму, тогаш тој игра. Не е важно кој стил го користи или дали дејството е дел од целосна карактеризација или од информациско претставување. Не мора да постои емоција. Дефиницијата зависи само од особеноста на она што е направено. (Секако, вредносните судови се исклучени. Актерството е актерство независно дали е направено „добро" или точно.) Така, за лице што, како во играта „пантомима", се преправа дека облекува јакна што не постои или дека е болно – се вели дека игра. Може да се рече дека актерството постои во најмалото и наједноставно дејство што подразбира преправање.

Актерството постои и како емоција, а не само како чисто физички дејства. Да замислиме, на пример, дека сме на презентација на *Рајот сега* на Ливинг театарот. Тоа е оној добро познат дел во кој изведувачите, секој посебно, одат низ публиката и разговараат директно со гледачите. „Не можам да патувам без пасош", велат тие. „Не смеам да пушам марихуана!" „Не смеам да ги соблечам алиштата!" Тие изгледаат искрени, вознемирени и налутени. Дали играат?

Изведувачите се самите тие; не портретираат ликови. Тие се во театар, а не во некој имагинарен или претставен свет. Она што го велат е бездруго вистина. Тие не можат да патуваат – барем во некои земји – без пасош; поседувањето марихуана е противзаконито. Веројатно сите ќе се согласиме дека изведувачите навистина веруваат во она што го велат – дека тие навистина веруваат оти ваквите правила и прописи се неправедни. Сепак, тие играат. Актерството постои само во нивното емоционално претставување.

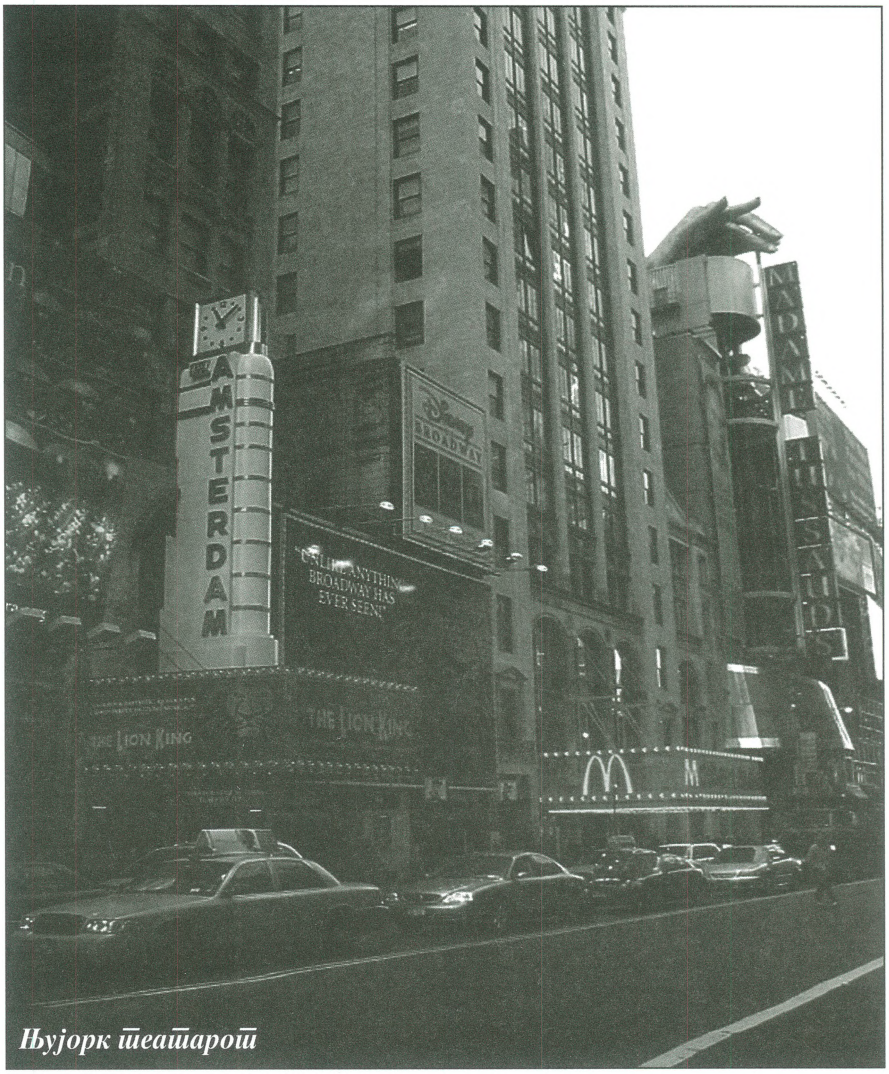
Понекогаш во животот сретнуваме луѓе за кои чувствуваме дека играат. Ова не значи дека тие лажат, дека се нечесни, дека живеат далеку од стварноста или дека нужно даваат погрешен впечаток за нивниот карактер или личност. Тоа значи дека тие се – изгледа – свесни за публиката – пред која „се појавуваат" – и дека реагираат на ситуацијата така што енергично проектираат идеи, емоции и елементи на нивниот карактер, намерно нагласени или театрализирани заради публиката. Тоа е она што го прават изведувачите во *Рајот сега*. Тие ги играа своите сопствени емоции и верувања.

Да го опишеме овој проблем на малку поинаков начин. Јавниот настап, импровизиран или со подготвен текст, може да вклучува емоции, но нужно не подразбира и актерство. Сепак, некои говорници, задржувајќи го својот карактер и останувајќи верни, изгледа како да играат. Кога се појавува актерството? Во мигот кога емоциите се „дигнати" заради слушателите. Ова не значи дека говорниците зборуваат невистина или дека не веруваат во она што го велат. Тоа само значи дека тие избираат и проектираат елемент од карактерот – емоција – кон публиката.

Со други зборови, не е важно дали емоцијата е создадена да се вклопи во актерска ситуација или е просто повишена. Принцип на актерскиот „метод" – барем според тоа како се предава во оваа земја ШСАД – заб. прев. Ќ – е употребата на кои било реални чувства и емоции што ги има актерот додека ја игра улогата.

(Секако, ова стана виц; без оглед на тоа колку се необични или непријатни физичките потреби или психолошките потреби и проблеми на актерот, тој е советуван да ги „искористи“.) Можеби токму употребата и проекцијата на емоција е она што го разликува актерството од неактерството.

Ова е важна поента. Тоа укажува дека актерството подразбира основна психичка или емоционална составка; иако оваа составка до извесен степен постои во сите форми на актерство (освен, се разбира, во подразбраното актерство), таа самата по себе е доволна да го разликува актерството од неактерството. Со оглед на тоа дека овој елемент на актерство е ментален, изведувачот може да игра без да се движи. Ова не значи дека, како што беше споменато претходно, неподвижното лице „игра“ на пасивен и „подразбран“ начин така што поседува карактер, врска, место и така натаму, кои му се придадени преку информацијата што ја содржи презентацијата. Неподвижниот изведувач може да пренесе извесни однесувања и емоции што се актерство, иако не вклучуваат физичко дејство.



Њујорк театарот

Други примери на рудиментарно актерство – како и примери на неактерство – можат да се забележат во добро познатата вежба „огледало“, во која двајца стојат еден спроти друг, додека еден ги повторува или „рефлектира“, како огледало, движењата на другиот. Иако оваа вежба се користи при обучување актери, во неа не мора да постои актерство. Движењата на првото лице, па според тоа и на второто, не мора да претставуваат или имитираат. Секој може само да ги подига и спушта рацете или да ја мрда главата. Движењата можат да бидат целосно апстрактни.

Меѓутоа, токму овде, забележаната врска меѓу изведувачот и она што тој го создава, станува клучна за дефинирање на актерството. Дури и „апстрактни“ движења можат да бидат персонифицирани и поврзани со различни ликови преку однесувањето на изведувачот. Ако се чини дека актерот назначува: „Јас сум тоа и тоа“, наместо само: „Јас ги правам овие движења“, тогаш него го прифаќаме како „тоа и тоа“: изведувачот игра. Меѓутоа, „огледалото“ не го прифаќаме како актерство, иако тој лик е „претставување“ на првото лице. Нему му недостига психичка енергија што би ја претворила апстракцијата во персонификација. Ако, пак, се проектира однесување од типот „јас те имитирам“, ако се појави намерно менување

или „уредување“, наместо неутралниот однос на точно повторување – тогаш огледалото станува актер, без оглед што првите движења биле апстрактни.

Истата вежба може да содржи актерство на поочигледен начин. На пример, првото лице може да се преправа дека се бричи. Огледалото, повторувајќи ги овие дејства на преправање, сепак станува актер, иако зазема неутрален однос. (Можеме огледалото да го наречеме „подразбран актер“, бидејќи – како и ликот и местото во претходните примери – претставувањето му е „припишано“ на тоа лице без внатрешно творечко однесување и енергија, неопходни за вистинско актерство. Актерството на огледалото, како и она на марионета, е контролирано однадвор.) Ако првиот во вежбата „огледало“ става јакна, тоа не мора да значи дека тој игра; ако првиот или огледалото, кога нема јакна, се преправа дека ја облекува, тоа би било актерство, и така натаму.

Како што се поместуваме по континуумот од неактерство кон актерство, количеството претставување, персонифицирање и така натаму – расте. Кога веќе стигнавме до актерството, можеме да речеме дека и тоа, исто така, се разликува по количина. Малите количини актерство – како оние во примерите што ги дадовме – ќе го заземат оној дел што е најблиску до подразбраното актерство, а ние би можеле да се движиме по континуумот до некоја хипотетична максимална количина актерство. Секако, единствена алтернатива, се чини, би било сфаќањето да-не или сè-или-ништо, според кое сето актерство е теоретски (ако не и квалитативно) еднакво и не може да се разликува.

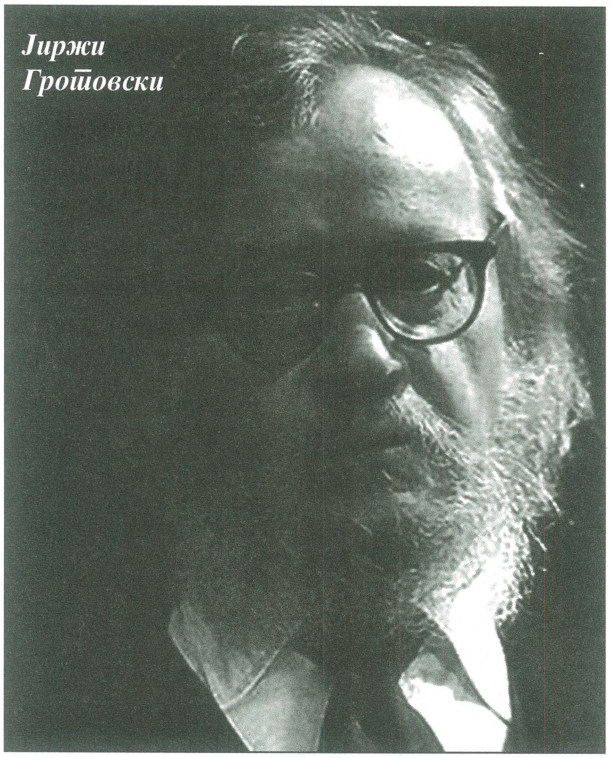
Тешко е, сепак, да се употреби зборот „количество“ во овој случај. Со оглед на тоа дека е лесно, особено за Американците, да се претпостави дека повеќе значи подобро, секое укажување на количество може да се сфати како оценка за релативна вредност или важност. Подобро би било да зборуваме за „едноставно“ и за „сложено“ актерство, со надеж дека овие термини можат да се прифатат како објективни и описни, а не како вредносни. Најпосле, „едноставно“ и „сложено“ се термини што лесно и без да се имплицира вредносен суд можат да им се припишат на други изведувачки уметности, како музиката и танцот. Баладата е релативно едноставна во споредба со симфонијата; обичниот фокстрот е многу поедноставен од филмуваните танци на Фред Астаир. Да ја примениме истата анализа на актерството, не заборавајќи дека едноставното актерство, како она во вежбата „огледало“, може да биде многу добро, додека сложеното актерство не мора да биде добро, а може, заправо, да биде и многу лошо.

НЕАКТЕРСТВО			АКТЕРСТВО	
Неформатирана изведба	Симболизирана матрица	Подразбрано актерство	Едноставно актерство	Сложено актерство

Сложеното актерство, значи, би било крајната состојба на нашиот континуум од неактерство до актерство. Што подразбираме под сложено актерство? На кој начин актерството може да биде едноставно или сложено?

Наједноставно е она актерство во кое се користи само еден актерски елемент или димензија. Емоциите, како што видовме, можат да бидат единствената област во која се случува преправање. Или, како во вежбата „огледало“, може да се имитира само едно дејство, како, на пример, облекувањето јакна. Други актерски вежби настојуваат да ги издвојат различните аспекти на актерство, и тие се доказ дека однесувањето, кое е сложено, може да се подели на едноставни единици.

Скалата едноставно/сложено истовремено се однесува на секој поединечен аспект на актерство. Некоја емоција може да биде општа и непроменлива, или може да биде посебна, приспособувана и често променлива за одреден временски период. Неискусни актери, на пример, честопати „играат став“, „кажувајќи“ ја или назначувајќи ја единствената емоција што гледачот треба да ја има во однос на сце-


Јиржи Гротовски

ната или на ликот, наместо да ги играат променливите чувства на ликот. Некое дејство може да се одигра на едноствен или на сложен начин. Во играта „пантомима“, на пример, можеме само да назначиме дека облекуваме јакна. Сè додека нашата група разбира што правиме, актерството е успешно. Истото дејство станува посложено кога се играат детали, како, на пример, отпорноста на материјалот, степенот на погоденост, тежината на јакната и така натаму.

(Зборот „назначува“ што предмалку го употребивме во врска со играта „пантомима“ има негативни конотации во техничкиот речник на американскиот актерски метод. Практикувачите на методот не можат да прифатат актерски елемент што постои релативно издвоено и што не е целосно интегриран преку „оправданост“ и поврзаност со други елементи. Во други стилови, сепак, издвоените актерски елементи се целосно прифатливи и се користат, меѓу другото, за да привлечат внимание.)

Актерството станува сложено кога во преправањето се вклучуваат сè повеќе и повеќе елементи. Да претпоставиме дека изведувачот што облекува јакна е дел од сцена: изведувачот може да избере да игра емоции (на пример, страв), физички одлики (портретира старец), место (сонцето е јако) и многу други елементи. Секој од овие елементи може да би-де изведуван издвоено, но кога се претставени едновремено или во меѓусебна блискост, актерството станува сложено. Слично, кога на мимот му се додава говор, очигледно е дека добиеното актерство е посложено од мимот засебно; актерството за време на сценско читање, според секоја веројатност, ќе биде помалку сложено од актерството во целосно поставена сценска продукција на истиот текст; и така натаму.

Сложеноста делумно зависи и од вештината и техничката способност. Некои стилови користат високо специјализиран, сложен речник. Ова не му противречи на моето претходно тврдење дека континуумот неактерство-актерство не зависи од вредносни судови. Овде не станува збор за тоа дели изведувачот успешно може да постигне одредено сложено актерство, ами дали тој воопшто може да го постигне. Секој може да игра; не може секој да игра на сложен начин.

Сепак, анализата на актерството според едноставноста/сложеноста не мора да го разликува еден стил од друг, иако може да се користи за споредба на актерските стилови. Секој стил има извесен опсег на скалата едноставност/сложеност, а речиси во сите изведби степенот на сложеност по малку се менува од момент во момент. Би било невозможно да се рече, на пример, дека реалистичниот стил е нужно посложен од „Гротовскиевиот стил“ на експресионизмот. Реализмот, во неговата најцелосна и најдетална форма, сигурно би се сметал за релативно сложен. Сепак, има многу пристапи кон реализмот; некои – како оние што се користат во многу филмови – бараат од актерот сосем малку, па можат да се сметаат за едноставни. Филмскиот актер може да прави сосем малку; камерата и физичкиот / „информациски“ контекст го прават „актерството“. Нереалистичниот стил, како оној развиен од Јержи Гротовски, сепак, може исто така да биде крајно сложен. Во *Непоустливиот принц*, актерството беше многу сложено. Впечатокот не произлегуваше од некакво преиг-

рување, ами од многу нешта што се случуваа едновремено во играта на еден актер. Често, актерите не прават ништо кога зборува друг актер; тие играат помалку за да го насочат вниманието на гледачот. Во поставките на Гротовски, тоа не се случува. За време на долгите монолози на Принцот, останатите изведувачи не ја намалуваа сложеноста на нивното актерство; нивните тела беа често вклучени во бројни, детални, помали движења. Барем делумно, оваа сложеност може да се објасни со вежбите на Гротовски, кои се замислени со цел да ја развијат способноста на актерот да изразува различни, па дури и противречни нешта, со различни делови од неговото тело, а во исто време. Сепак, некои театари, кои го користат она што би го препознале како стил на Гротовски, играат многу едноставно.

Така, стигнавме до скала што ја мери количината или степенот на претставување, имитирање, олицетворување и така натаму – во нечие изведувачко однесување. Иако двата краја се актерство и неактерство, можеме да забележиме постојано зголемување на степенот на претставување од неформатирана изведба, преку симболизирана матрица, подразбрано актерство и едноставно актерство, до сложено актерство.

Може да постои убедување било кај гледачот било кај изведувачот, но тоа објективно не ја засега класификацијата според нашата скала актерство/неактерство. Дали актерот смета дека она што го прави е „стварно“, или дали гледачот навистина „верува“ во она што го гледа, не ја менува класификацијата на изведбата; тоа само упатува на друга област или параметар.

За волја на вистината, различни видови и стилови актерство се сметаат за повеќе или помалку реалистични, но – освен како назнака за стил – зборот „реалност“ е речиси неупотреблив кога се користи за актерството. Според едно сфаќање, сето актерство е, по дефиниција, „нереално“, бидејќи поразбира преправање, олицетворување и така натаму. Според друго сфаќање, сето актерство е реално. Философски гледано, една *но* драма е исто толку реална (ако не и реалистична) како и постановка на Чехов. Преправањето и олицетворувањето, дури и во оние ретки случаи кога не се препознати како такви, се реални исто колку и сè друго.

Се разбира, драмите, дури и најнатуралистичките, најчесто не се обидуваат да го измамат гледачот да мисли дека тие се „стварни“ – дека не подразбираат актерство. Сценографските илузии и реалистичното актерство немаат намера или не очекуваат да бидат сметани за вистински живот повеќе одошто измислена слика може да биде погрешно сфатена како она што го претставува. Речиси во сите изведби, ние го гледаме „стварното“ лице, а исто така и она што актерот го претставува или имитира. Актерот е видлив внатре во ликот.

Сепак, да се рече дека ниту една изведба не може да го измами гледачот, не би било точно. Вистинска и целосна илузија е можна во театар; актерството може – имено – да „лаже“, да му биде верувано и да биде сметано како воопшто да не е актерство. Ова се случи во *Мали патувања* на Норман Тафел.

Мали патувања започна со двајца изведувачи што ја играат приказната за Касандра, која била грабната од Грците по падот на Троја. По одигрувањето неколку настани – меѓу другите, внесувањето на тројанскиот коњ и силувањето на Касандра – гледачите, кои стоеја околу просторот за изведба, беа поканети, ако сакаат, да им се приклучат на актерите и да ги одиграат истите настани, кои би се повторувале. Некаде при првото или второто повторување, додека едни гледачи гледаа, а други учествуваа, претставата почна да се распаѓа. Можеби некој од гледачите протестираше против плукањето во „устата на Касандра“, бидејќи тоа беше една од внимателно одбраните сцени. Можеби изведувачите почнаа да се расправаат, а гледачите зазедоа страни. При секоја изведба, постоеше расправија; драмата никогаш не завршуваше онака како што им беше објаснета на гледачите во подготвителниот вовед. Но, претставата беше планирана на таков начин. Разговарајќи и испитувајќи ги чувствата на гледачите што учествуваат, со кои можеа и да зборуваат безмалку неформално, актерите честопати успеваа нив да ги направат, без овие

да знаат, дел од планираниот распад на изведбата. Целата изведба беше замислена како движење од контекстот на уметноста кон оној на животот. Многу луѓе вистински веруваа во тоа; навистина, некои никогаш не дознаа дека, всушност, беше одиграно она што тие го сметаа за вистинска расправија што ја уништи изведбата.

(Во *Мали патувања* двајцата изведувачи преминуваа од релативно едноставна актерска форма, која лесно можеа да ја копираат учесниците од публиката, кон разговорен стил, чиј реализам беше, можеби, нагласен со контрастот. Сепак, од аспект на нашата претходна расправа за актерството, треба да се истакне дека ефектот на реалност не зависеше целосно од актерството. Она што ја одредува реакцијата на гледачот не е само однесувањето на изведувачите, туку целото изведувачко доживување. Она што создава илузија во еден контекст не мора да функционира во друг, па во други референцијални рамки, истото актерство би останало „актерство".)

Постои уште еден тип изведба во која гледачот не го препознава актерството како вистински такво. Една аргентинска архитектка известува за нејзините доживувања за време на целовечерните религиозни прослави на северниот брег на Бразил. Во еден миг, се појавиле костимирани изведувачи за кои се помислило дека се мртвите предци. Ова предизвикало паника меѓу верниците, бидејќи вратите биле затворени, а мислеле дека и тие ќе умрат ако ги допре некое од овие суштества-духови. Иако верувањето од овој вид влијае на квалитетот на доживувањето, тоа не значи дека изведбата не содржела преправање, олицетворување и така натаму. Појавувањето на „мртвите" предци било одиграно. Тие знеле дека се сè уште живи.

Дури и самите изведувачи да верувале дека се мртви, ќе имало актерство. Верувањето не можело да го промени објективниот факт дека нешто или некој бил претставуван. Ова не значи дека верувањето не може да биде важен аспект на актерството кај некои стилови. Принцип на методот што доби статус на клише беше обидот на актерите да веруваат во она што го прави ликот. Во случај на успех, публиката навистина би верувала, исто така. Не постои сомневање дека овој пристап честопати бил успешен. Обидот да се верува несомнено ги постигнува или им пристапува со извесна сигурност и предвидливост на целите што се посакувани, па ова може да биде најдобриот пристап кон овие посебни проблеми. Во исто време, подеднакво е јасно дека верувањето не е прифатлив критериум за еден актер. Многупати, кога се соочува со извесно отсуство на „верување" од страна на публиката, актерот протестира дека тој навистина верувал. Важно е, сепак, дека самото актерство не исчезнува кога е присутно или постигнато верување од страна на актерот. Скалата актерство/неактерство мери преправање, олицетворување, имитирање и така натаму; таа не зависи од верувањето на гледачот или на изведувачот.

При дефинирање на актерството, не може да се користи ниту искреноста или посветеноста. Постои приказна за исклучително успешен млад актер што се вратил од Холивуд во својот роден град. „Како го постигнуваш тоа?", го прашале неговите пријатели. „Во што е тајната?" – „Потребна ти е само една работа", одговорил актерот. „Искреност." Направил пауза. „Ако научиш како да играш искреност, тогаш си успеал." Како што кажува приказната, и искреноста може да биде играна. Заправо, однесувањето на некој што се прави искрен или посветен – или театрално ги подвлекува овие аспекти на личноста при јавен настап – може да се смета за уште еден пример на едноставно актерство. Приказната едновремено имплицира дека за многу луѓе појавата на искреност или посветеност е стандард за оценување. Тоа е, сепак, субјективен суд. Не постои објективен начин да се мери искреноста или посветеноста. Ниту, пак, овие одлики се ограничени на актерите и актерството. Секој – сликар, писател, дури и лекар и учител – може да биде искрен во врска со неговите активности и да им биде посветен. Изведувач без јасни матрици може да биде исто толку посветен како и некој што игра сложено.

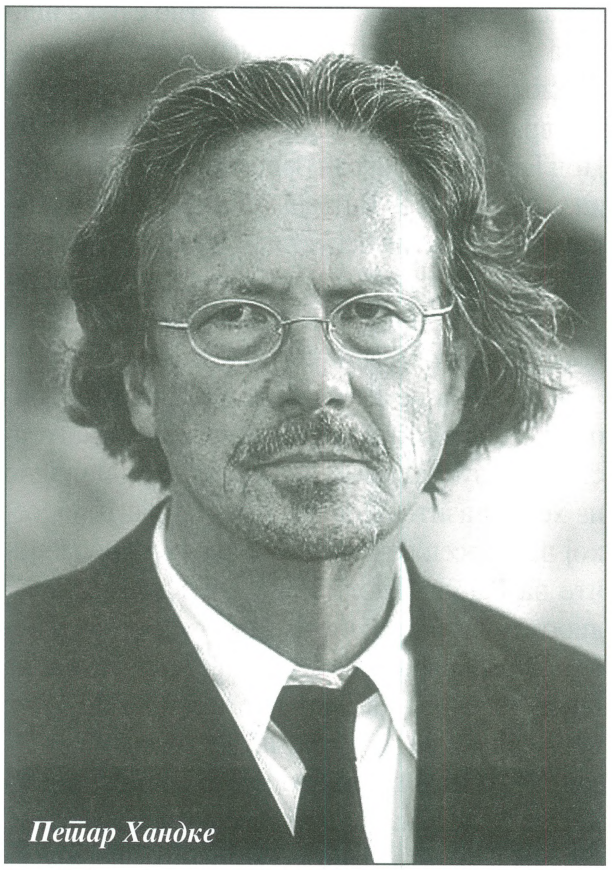
Во последните десет или дванаесет години, театарот во САД доживеа поцелосна и порадикална промена од кој и да е соодветен период од неговата историја. Ова важи барем за театарот што се смета за уметност, а не за вештина, бизнис или забава. Со оглед на тоа дека во минатото речиси целиот американски театар беше вештина, бизнис или забава, ова не изгледа како ласкав факт, но промените беа силни и големи. Зафатен беше секој изведувачки аспект, вклучително и актерството. Во 1964 година, *Драма Ривју* му посвети цели два броја на Станиславски; сега „методот" веќе ја нема целосната доминација како некогаш, а одредени алтернативни пристапи привлекуваат големо внимание. Се чини дека сега секој разбира оти „актерство" не значи само едно нешто – обид да се имитира живот во реалистичен и детален манир.

Така, еклектицизмот или разновидноста во актерските пристапи стана белег на скорешните промени во американскиот театар. Меѓутоа, од аспект на нашиот теоретски континуум актерство/неактерство, можеме да бидеме поспецифични: во последните десет години се јави свртување кон неактерскиот крај на скалата. Ова значи не само дека повеќе се користи неформатирана изведба, туку и дека, на различни начини, актерството стана помалку сложено. Краткиот преглед на последните достигнувања ќе ни овозможи да испитаме како се случи ова, едновремено давајќи дополнителни примери за различни отсечки од скалата актерство/неактерство.

Најважниот поединечен фактор на скорешни промени во изведбата беше таканаречениот „хепенинг". Се разбира, денес хепенинзите се дел од историјата. Терминот најмногу се користи за историски и социолошки да се објаснат делата создадени во рамките на меѓународното хепенинг движење во раните и во средните 1960-ти. (Првото дело наречено хепенинг беше направено во 1959 година, но нему му претходеа други жанровски слични дела, а самиот термин е важен само како референца и популарна изрека). Меѓутоа, нужно е да се истакне дека дела што – поради чисто формални причини – можат да се наречат хепенинзи и понатаму се создаваат, а речиси сите иновации воведени од хепенинзите се применети и во наративниот, информациски, актерски театар. Иако немам намера одново да го воведувам терминот, оние што мислат дека хепенинзите беа неважни или дека театарската форма развиена од хепенинзите не е веќе жива само затоа што не се користи овој термин, не ја разбираат природата на оваа форма. Во секој случај, хепенинзите можат многу да помогнат за да се објаснат тековните достигнувања во актерството.

Под директно влијание на хепенинзите, меѓу другото, се промени секој аспект на театарот во земјава: текстовите ја изгубија својата важност, а изведбите се создаваат колективно; физичката врска меѓу публиката и изведбата се промени на многу начини и стана составен дел на претставата; се истражи учеството на публиката; наместо театари, за изведба се користат „откриени" простори, а повеќе различни места последователно се употребуваат за иста изведба; особено се нагласуваат движењето и визуелните претстави (а да не ја споменуваме комерцијализираната употреба на голотија); и така натаму. Тешко е да се најде некоја авангардна изведба во САД во која не е видливо влијанието на хепенинзите на овој или на оној начин. Меѓутоа, хепенинзите малку го користеа актерството. Како, тогаш, би можеле да имаат нешто заедничко со скорешните промени во актерството? За да се сфати нивното влијание, потребно е да се испита историската врска меѓу хепенинзите и најпознатите американски театарски групи. Тоа не е многу стара историја, но очигледни трендови се забораваат многу брзо.

Последната претстава на Ливинг театарот, поставена пред неговото себенаметнато изгнанство во Европа, беше *Бродски затвор*. Тоа беше реалистична драма со претпоставени документарни елементи, во која се нагласуваше „четвртиот ѕид" – висока мрежеста ограда од метална жица го затвораше просцениумот, одвојувајќи ги гледачите од изведувачите. Кога Ливинг во Париз премиерно ја изведе својата нова продукција, во октомври 1964 година,



Петар Хандке

стилот и формата, ако не и социополитичката природа на содржината, беа сосем променети. *Мистерии и помали пиеси* беше хепенинг. (Подоцна, групата изведе уште една пиеса, *Рајот сега*, која исто така може да се нарече хепенинг.)

Се разбира, *Мистерии* не беше наречена „хепенинг" од страна на Ливинг театарот, а малкумина, особено во Европа, ја препознаа оваа претстава како таква. (Клаес Олденбург, кој е првиот што го познавав од оние што ја виделе, ја препознал, но тоа можеше да се очекува. Тој имаше видено многу хепенинзи.) Во секој случај, изведбата беше без заплет, приказна или раскажување. Поделена беше на последователни сцени или делови – во еден се нагласуваа движењата, во друг звукот, во трет мирисот на темјан и така натаму. Некои делови содржеа и актерство. Изведбата очигледно била составена набрзина, како дело на групата, а не на некој писател. (Речиси сите најзначајни хепенинзи беа производ на имагинацијата на еден уметник, но хепенинзите често се создаваа и во група, а секој придонесувал со своето знаење – музика, дизајн, поезија и така натаму, па така, меѓу другото, за формата се стекна претстава како за групно творештво, инспирирајќи ги оние што не беа задоволни од работата со претходно напишан текст од некој автор.) Одредени претстави во *Мистерии и помали пиеси* се преземени од *Бродски затвор*, но многу други не се од самата група, туку се исти или слични на претстави од различни настани и хепенинзи.

Во еден од последните делови на *Мистерии*, сите што се појавуваа – умираа. Односно, се преправаа дека умираат. Смртта може да биде симболична, но тие избраа да ја одиграат. Во хепенинзите не постоеше актерство од овој вид; Ливинг театарот избра да користи елементи на актерство во рамките на хепениншка структура. Сепак, ова актерство не содржеше карактеризација, место или ситуација – освен, можеби, услови за Артоова чума како причина за смртта. Актерите беа тие самите, „умирајќи" меѓу седиштата и на сцената во театарот.

Поедноставеното актерство е типично за голем дел од работата во новиот театар. Бездруго, движењето кон неформатираниот или „реален" крај на нашиот континуум актерство/неактерство го наметнува прашањето кога самата смрт ќе стане стварна, а не „само" одиграна при изведба. Во презентации како хепенинзите, Ралф Ортиз – и други пред него – обезглавуваа живи кокошки. Питер Брук во *САД* вклучи потпалување пеперутка. (Можеше да се види како живи пеперутки излегуваа од кутија, но постои сомнеж дали изгорената пеперутка била вистинска. Сечењето глава од кокошка ја прави смртта очигледна; пеперутката може да биде „лажна". „Не можеме да кажеме", се вели во текстот на *САД*, „дали е таа вистинска или лажна.")

Една од сцените во *Мистерии и помали пиеси* беше вежба со звук и движење, преземена од Опен театарот. Изведувачите се застанати еден спорти друг, во два реда. Изведувач од едниот ред се движи кон другиот ред, правејќи посебна комбинација на звук и движење. Лице од другиот ред ги „презема" движењето и звукот, менувајќи ги пред да ги предаде на некој од првиот ред и така натаму. Како и во вежбата „огледало", која претходно ја разгледавме, употре-

бата на актерска вежба како вистинска изведба е начин да се поедностави актерството, задржувајќи се на еден или на ограничен број елементи. Вежбите, многу посилно поврзани со дејството одошто во претходниот пример, често се користеа во новиот театар, но не поради нивното значење за обуката, ами поради нивните изведувачки квалитети и експресивност.

Тоа беше, веројатно, истата вежба со која започна првата јавна изведба на Опен театарот. Овие презентации, кои започнаа во декември 1963 година, а продолжија и во 1965 година, комбинираа различни вежби и кратки драми во една програма. Би било глупаво да се бара сродност меѓу хепенинзите и овие „разновидни" програми, но се поставува прашањето дали сличноста меѓу вежбите и одредени „игри" и дела насочени кон остварување некоја задача, како – на пример – оние на Џудсон Данстеатарот, не сугерира можност за претставување пред публика вежби што биле замислени да се работат приватно.

Друг театар што презентираше вежби и ги вметна како дел од подолга пиеса е групата „Перформанс". Во своето прво јавно претставување, во рамките на добротворна програма со други групи во 1968 година, беше изведено „Свечено отворање", составено од вежби преземени од Јержи Гротовски, со одредени вокални дополнувања. Оваа „свеченост" беше вметната и во *Дионис во 69*.

Сепак, уште пред групата „Перформанс", хепенинзите влијаеја врз работата на Ричард Шекнер. Групата „Њу Орлеанс", која ја формираше во 1965 година, произведе голем и спектакуларен хепенинг во 1966 година, уште тогаш приспособувајќи ги различните технички средства и врската меѓу публиката и изведбата карактеристични за хепенингот за да направи „еколошка" поставка на *Жртви на службата* од Ежен Јонеско во 1967 година. Употребата на вистински имиња, лични анегдоти и така натаму во *Дионис во 69* може да се смета за обид да се замени сложеното актерство со неформатираната изведба на хепенинзите.

На некој начин, хепенинзите почнаа да се сметаат за егзибиционизам; некои сигурно имаа аспекти на „камп". Веројатно е дека нивната употреба на необучен изведувач – „пронајденото" лице/актер – имаше најголемо влијание врз театарот на смешното (бесмисленото). Џон Вакаро, кој играл барем во еден од хепенинзите на Роберт Витман, објасни колку му било драгоцено тоа искуство. Одважниот автентичен квалитет на многу хепенинзи беше и инспирација за многу луѓе што немаа склоност кон залижаност, вештина и техника.

Од ова не треба да се заклучи дека општото свртување кон поедноставено актерство е резултат само на директното влијание на хепенинзите. Постоеја многу фактори, секој независен до извесна мера: импровизациите на Вајола Сполин; истакнувањето на судирот и на *via negativa* кај Гротовски; интересот за развивање ансамбли; раната желба на Опен театарот да пронајде техники што беа применливи во театарот на апсурдот.

Сепак, влијанието може да биде и посредно. Хепенинзите придонесоа во создавањето свест што го цени конкретното наспрема симулираното или имитираното и не налага заплети или приказни. Најоригиналниот драматичар од поново време, Петар Хандке, работеше во оваа насока. Иако неговите драми се сосем различни во однос на најголемиот дел од новиот театар во САД, многу од нив се пример за истата настојба за поедноставување на актерството.

Навреда за публиката и *Себеобвинување* од Хандке се необични драми, ако воопшто можат да се наречат драми. Хандке ги нарекува „изговарања" (*Sprechstücke*). Во нив нема матрици за место или за лик. Тие се одвиваат на рамни, празни сцени; актерите не се однесуваат како во замислени места, ниту пак укажуваат на такви места. Изведувачите се самите тие; не се облечени на некој необичен начин, ниту пак портретираат ликови. Фактички, Хандке има напишано дијалози за изведувачи што не мораат да играат. Текстовите не налагаат преправање или емоција.

Изведувачите говорат. Тие го запомниле она што го напишал Хандке, па го повторуваат на проби. Но ова, само по себе, не прави од

некого актер. Луѓето рецитираат песни и држат говори без да играат. Музичарите имаат проби, водат сметка за времето, одговараат на одредени знаци. Ниту еден од овие фактори не е дефиниција за актерство.

Она што изведувачите го изговараат се, речиси исклучиво, директни искази што би биле точни независно од тоа кој ги искажува. Во *Навреда за публиката* тие зборуваат за самата изведувачка ситуација: „Вие седите на седиштата… Нè слушате нас кога ви зборуваме… Ова не е илузија… Овде не се истражуваат можностите на театарот.“ Во *Себеобвинување* двајцата „говорници“ – како што ги нарекува Хандке – а не „актери“, зборуваат за себе: „Се родив на светов... Прогледав... Го изговорив моето име.“ Нема потреба да се игра за да се изведе овој материјал.

Сепак, ако *Себеобвинување* се изведува од слеп „говорник“, исказот: „Прогледав“ ќе биде невистинит. Или, ако земеме помалку потсмешлив пример, од завршните делови, кои не се толку универзално применливи, одредени луѓе не би можеле, небаре со вера, да ја изговорат реченицата „Се родив на светов мачен од првородниот грев“ без преправање. Но, дури и слеп човек може метафорично да го употреби зборот „прогледав“, а Хандке не тврди дека секоја реченица мора да биде пренесена така што говорникот да верува во неа. Постојат толкувања што избегнуваат какво било актерство во текот на изведбата.

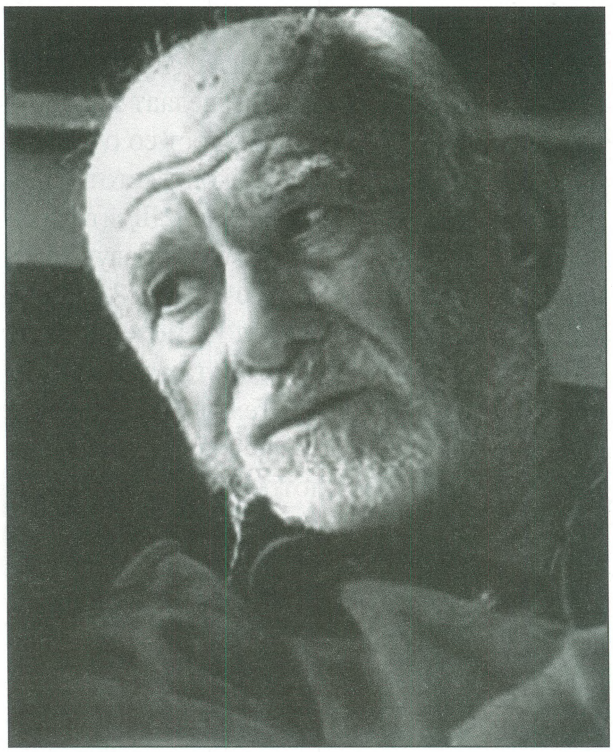
Овие согледби се засноваат само на текстот, но не постои текст, вклучително и „изговарањата“ на Хандке, што може да го спречи актерството. Да претпоставиме дека изведувачот создава емоција. Во *Навреда за публиката*, на пример, изведувачот се преправа дека им е лут на гледачите, иако му е, всушност, драго што се таму. Додаден е елемент на актерство во изведбата. Претставувањето потоа би користело нешто што јас го нарековме едноставно актерство. По барање на одреден режисер, секој од актерите може да создаде дури и заокружен лик; актерството би можело да стане сложено. Со оглед на желбата на актерите да играат, се сомневам дека воопшто постои поставка на овие текстови во која, заправо, е избегната употребата на актерство.

Во *Моето стапало, мојот старател*, Хандке користи едноставно актерство, ограничувајќи ги средствата на изведувачот: двајцата ликови не зборуваат, носат неутрални полумаски и, во најголем дел, изведуваат обични движења (кои понекогаш изгледаат невообичаени, бидејќи се во спортивност со очекувањата и не се „вклопуваат“ во контекстот). Драмата има ликови – Надгледувач и Штитеник – но за голем дел од дејството се поставува прашање: „Што се игра и што е стварно?“. Има и мачка во драмата. Мачката не може да биде обучена и да игра. Во изведбата, „мачката го прави она што го прави“. Темпирањето зависи од волјата на актерот, но должината на сцената зависи од времето потребно да зоврие вода во чајникот. Штитеникот јаде јаболко исто како и кога не би играл, „небаре никој не гледа“. Сепак, тој не успева, без никаква причина, да отсече парче репка со голема, моќна машина: очигледно тој само се преправа.

Овие текстови на Петар Хандке покажуваат, меѓу другото, дека и драматичарот може свесно да го користи континуумот актерство/-неактерство. Иако контролата на драматичарот врз сложеноста на актерството е применета само преку пишаниот збор и е ограничена, тој сепак може да се занимава со природата и со степенот на актерство како елемент на текстот. Раните дела на Хандке се уште една илустрација за општото, но не и универзално, свртување на современите театарски уметници кон едноставно актерство и кон неактерскиот крај на скалата.

Должни сме да нагласиме дека скалата актерство/неактерство нема намера да воспостави или да сугерира вредности. Објективно, сите отсечки на скалата се подеднакво „добри“. Прашање на личен вкус е да се претпочита сложено актерство, а не едноставно актерство или неформатирана изведба. Различните степени на претставување и персонификација се – така да се рече – „бои“ во спектарот на човечката изведба; уметниците можат да ја користат која било боја што ја сакаат.

ПОСЛЕДЕН ПОЗДРАВ ДО КОЛЕ ЧАШУЛЕ



КОЛЕ ЧАШУЛЕ (1921-2009)

Драги Коле Чашуле,

Дозволи ми да ти напишам неколку збора за тоа што сé ми помина низ главата во моментот кога ме пресече веста за твојата смрт.

Те знаев од најрано детство, „од по дома". Татко ми Мирко ги режираше твоите премиери во педесеттите години во Прилепскиот театар, а мајка ми Нада играше во нив. Те доживував како близок, свој, скоро „чичко", а и ти знаеше да ме ословиш со „синко". Имаше кај тебе и благост и широкоградост, но и челична стаменост. Се чинеше дека лесно ја газиш старосста и дека смртта те има заобиколено. Но ете, сепак, си замина.

Секоја генерација малку знае за онаа предходната. Толку ни се блиску родителите што едвај можеме да ги видиме. Длабоко ги чувствуваме, но нивните младешки битки ни се само прераскажани преданија и легенди. Да, тука се, околу нас нашите роднини, постарите современици, делиме со нив исти улици и ист воздух, но како меѓу нас да стои невидлив зид. Имаме заблуда дека сме во некаква предност, дека тие нешто пропуштиле, дека ништо не знаат, дека поминало нивното. Нестрпливи сме да пораснеме, да ги надминеме, да ги земеме нивните места во театарското бифе. Горди сме, истопорени, самодоволни и самозадоволни.

Ги гледаме постарите како полека се повлекуваат, како нерадо се дружат, нешто ги зачудило, огорчило, поразило. Папсале среде контроверзи, од една страна ги следат славопојки, од друга жестоки негирања. И си велиме кои навистина биле тие, какви ветришта ги дувале, како ли им било. Та нели и тие, на наша возраст, уште некни, под светлоста на рефлектори, страсно грабале напред, со идеали дека светот е нивен и само нивен. Па си велиме, ете, ако тоа ним не им пошло од рака, ќе да сме ние тие избраните, конечно да ги помириме спротивностите, да ги разрешиме дилемите, да ставиме крај на контроверзите. И си даваме завет никогаш да не остариме и да не направиме грешки во чекори.

И се разбира стареeме и гледаме дека не сме сами и дека имало и пред нас, а има и зад нас. И сфаќаме дека сè што сме правеле и сè што правиме е постојано допишување, и со предходниците и со наследниците, и со мртвите и со живите, и со замислените и со вистинските читатели, непрестана преписка, што свесна, што потсвесна, еднаш весела, другпат мачна. Сфаќаме колку жилите ни се длабоко и интимно испреплетени во нешто што се вика континуитет, традиција, заедничка човечка, литерарна и историска судбина. Ти, Коле, ги знаеше овие работи однатре. И не попусто повторно и повторно пишуваше за неопходноста од простумење, за пишувањето како војување.

Твојата Јелена Лужина повеќепати љубезно ме замоли да ѝ ја дадам на увид документарната граѓа од татко ми за критички да ги расветли годините на вашата соработка. Тоа повеќепати ѝ го ветив и при секое видување се

испречуваше меѓу нас моето неисполнето ветување. Но таа не го знаеше ниту можеше да го знае мојот проблем. Со години работите на татко ми се наоѓаа во подрум, во сандук, поклопени со детски играчки, стари алишта, мебел и купишта книги. Си давав свечени заклетви дека ќе ги извадам, ај денес, ај утре, постојано обесхрабрен пред сложеноста на зафатот. Имав ноќни мори дека таму влегле глувци и дека зад себе оставиле пепел. Летово конечно собрав храброст и поминав долги денови во подрумска рударска работа. Ги најдов работите, ги извадив и исчистив и меѓу другото ја најдов таму сета твоја кореспонденција со татко ми, уредно средена.

И се разбира, од тие причини, неколкупати во август интензивно те мислев, Коле. И решив конечно да се видиме, како што планиравме, како што свечено си закажувавме и презакажувавме, да седнеме еден убав ден, па да разврземе. Ја оддолжувавме таа одлука, небаре во обид да го одложиме и времето само, за тоа нешто да ни должи па да не може да се сврти против нас додека не ги завршиме планираните неодложни работи. Но времето се разбира ни работело зад грб и одеднаш средбата станала физички неможна. И така сега јас ги имам годините кои ги имаше ти кога те викав „чичко“. И така сега Ацо Поповски мене ме вика „чиче“.

Ги имавме во гимназиската лектира, на крајот на шеесеттите години, твоите „Црнила“, тој незаобиколлив литературен меѓник, школски пример за длабинска трагична и драмска и историска иронија. Ја имавме твојата „Вејка на ветрот“, нашата прва урбана, цивилна драма. Со младешка возбуда ги следевме твоите искусни експериментални пиеси, како „Паритура за еден Мирон“, во режија на Љубиша Георгиевски. За нашата генерација Ти беше современата македонска драма.

Последниот стих од „Кралот Лир“ вели: „постарите си заминаа, ние кои останавме, ниту толку долго ќе живееме, ниту толку многу ќе видиме“.

Збогум, Коле Чашуле. И почивај простум!

Твој
Горан Стефановски

Коле Чашуле е автор на:

• дваесет и четири драми („Една вечер“, 1948; „Последните гаврани“, 1950; „Задруга“, 1950; „Вејка на ветрот“, 1957; „Бразда“, 1958; „Црнила“, 1960; „Игра или социјалистичка Ева“, 1961; „Градскиот саат“, 1965; „Вител“, 1966; „Партитура за еден Мирон“, 1967; „Земјаци“, 1967; „Тројца и вистината“, 1967; „Како што милувате: Оставка на еден карипски министер за внатрешни работи или, Достага на самиот врв од највисоката власт“, 1975; „Суд“, 1978; „Житолуб“, 1981; „Дивертисман за еден Стрез“, 1967/1990; „Роднокрајци“, 1987; „Тибурсио и Синфороса“, 1988; „Вејка, два“, 1989; „Сон прв“, 1991; „Сон втор и по него друг“, 1992; „Модус мориенди“, 1992; „Ласримулла“, 1993; „Маркучот во четири гласа“, 1995);

• дванаесет романи („Простум”, 1970; „Премреже“ 1-2, 1977; „Вомјази“, 1981; „Имела“, 1982; „Горчила“, 1983; „Канадски фрагменти“, 1985; „Конзулски писма“, 1987; „Така е, ако ви се чини“, 1994; „Лимб“, 2002; „Ништо“, 2003; „Тој што нема име“, 2004; „Патот од себеси“, 2006);

- пет книги раскази („Првите дни“, 1950; „Раскази“, 1953; „Проза“, 1968; „Само сказни“, 2000); „Чунким велења“, 2009).

• шест книги есеи („Записи за нацијата и литературата“, 1985; „Нови записи“, 1989; „Македонски дилеми“, 1992; „Резиме за мојата генерација“, 1998; „Болно племе“, 2000; „А, бре, Македонче“, 2003);

• една монографија („Народен херој Страшо Пинџур“, 1950);

• Антимемоари, 2009.

• неколку стотини текстови од различен вид и жанр (есеи, фељтони, коментари, патописи, театарски и филмски критики, полемики, интервјуа...), објавувани во протег на 63 години (1945–2008), коишто, најверојатно, засекогаш ќе останат расфрлани низ страниците на македонската и вон македонската периодика/публицистика.

Делата му се преведени/изведувани на десетина јазици.

Добитник е на голем број награди во Македонија и во странство.

Во 2003 година избран е за почесен член на МАНУ.

Ристо Стефановски

ПОЧЕТОЦИТЕ НА НАРОДНИОТ ТЕАТАР ВО КУМАНОВО

Во Архивот на Куманово постојат записниците од состаноците на Градскиот народен театар Куманово, поточно „Книга записник бр. 1“, на одржаната „општа конференција на членовите на „управителното тело и артисти“ на Градскиот народен театар Куманово“ на 9 март 1947 година, со почеток во 10.30 часот, во канцеларијата на Театарот, со дневен ред:

1. Значењето на изборите за одборници на народните одбори (излагање на Драгомир Анчевски),

2. План за работа и програма за месец март,

3. Избор на раководното тело, и

4) Разно

На конференцијата присуствувале 41 член. Конференцијата ја отворил и со неа раководел раководителот на Градскиот народен театар Куманово, Благој Каранфилски.

По првата точка Драгомир Анчевски го прочитал рефератот по кој се развила дискусија на повеќето присутни и се донесло решение:

1) Театарот со специјална програма да ја збогати предизборната кампања,

2) Биле избрани Петар Трајковски, Драгомир Анчески, Драган Тасевски и Миле Петровиќ во комисија со цел да подготват програма со која Театарот би учествувал во предизборната кампања. Програмата да се достави „до раководното тело за одобрение“. По втората точка се разгледала програмата за март, која била одобрена. Било решено да остане порано подготвениот и публикуван план и на „првото заседание на раководното тело“ да се разгледа повторно и да се конкретизира, а по потреба и да се дополни. По третата точка било избрано раководно тело со листа разгледана посебно за секого. Во „раководното тело“ биле избрани следните лица: 1. Благој Каранфилски; 2. Драган Тасевски; 3. Драгомир Анчевски; 4. Стојан Малински; 5. Петар Тасевски; 6. Ангел Клисински; 7. Галина Лубјани; 8. Дивна Јорданова, 9. Војо Цветановски.

Раководното тело требало да ги има следните сектори: организационен, идејно-политички, воспитен, финансов, режиски и технички, а можело да се изберат раководители на секторите од членовите на раководното тело.

По точката разно била избрана тричлена комисија од Кирил Стојменоски, Галина Лубјани и Петар Трајковски кои треба да отидат кај директорот на гимназијата и да побараат учениците артисти да можат да бидат во Театарот до 21 часот и да му образложат зошто се бара тоа.

Ангел Клисински предложил Театарот да направи листа од свои членови кои ќе дадат доброволен прилог за изборниот фонд „на лице место започна да се собираат доброволни даренија и се собраа следните суми“:

Градски народен театар – 500 дин., Благој Каранфилски – 100 дин., Драган Тасевски – 150 дин., Ангел Клисински – 100 дин., Кирил Стоименовски – 100 дин., Драгомир Анчевски – 50 дин., Петар Тасевски – 50 дин., Лила Митовска – 60 дин., Вера Филиповска – 50 дин., Миле Петровиќ – 50 дин., Славчо и Кирчо – 20 дин., Галина Лубјани – 200 дин., Борко Костовски – 50 дин., Георги Николовски – 50 дин., Владимир Трајковски – 50 дин., Киро Крстевски – 20 дин., Славко Спасов – 30 дин., Љубе Миленков – 40 дин., Рецо – 30 динари.

Миле Петровиќ бил задолжен да изготви табла, уметнички украсена, со имињата на дарителите и да се истакне на видно место.

Одлучено било, со писмо до Извршниот одбор на НОФ да се побара да се ослободат од други должности другарите во избраното раководство.

Групата што ја извела пиесата „ Човекот што зборува француски во 1920 година

Конференцијата завршила со заклучокот новоизбраното тело да се состане истиот ден, во 18 часот.

Записникот бил потпишан од записничарот и раководителот, заверен со тркалезен печат, во средината со петокрака и со наслов: „Градски народен театар – Куманово".

Вечерта било одржано заседанието на раководното тело на Градскиот народен театар Куманово, за што сведочи записникот бр. 2. Состанокот се одржал во канцеларијата на Театарот, со дневен ред: конституирање на раководното тело, „одобрување и конкретизирање на порано изгласаниот план" и „програма за работа", „одобрување на планот на комисијата за предизборна кампања" и разно. На заседанието бил отсутен само Благој Каранфилски.

Конституирањето се одвивало на следниот начин: за раководител бил избран Благој Каранфилски, пом. раководител Драган Тасевски, технички раководител Стојан Малински, секретар Драгомир Анчевски, касиер Дивна Јорданова, домаќин Петар Тасевски, идејнополитичко воспитание Ангел Клисински, одговорен режисер Галина Лубјани, драмскопреведувачки сектор Војо Цветановски. Потоа биле определени лицата со задолженија за секторите: за раководител на организациониот сектор бил избран Благој Каранфилски, а членови Драган Тосевски, Драгомир Анчевски и Вера Филиповска. Негово задолжение било административно-организационото заздравување на Театарот.

Во финансискиот сектор за раководител била одредена Дивна Јорданова, а членови Рада Јорданова и Борис Левковски. Должност на овој сектор била да се грижи за финансовата состојба на Театарот; продажбата на билетите; да определуваат по двајца платени вратари на секоја претстава.

Идејно-политичкиот воспитен сектор: Ангел Клисински, раководител, и член Митко Кировски. Нивна должност била идејно-политичкото воспитување на членовите на Театарот, да се грижат за идејно-политичката содржина на пиесите и претставите...

Режисерски сектор: одговорен режисер Галино Лубјани, за членови: Спиро Којзеклиев и Георги Николовски. Нивна должност била да преведуваат пиеси и да се грижат за литературниот јазик на артистите.

Технички сектор: раководител Стојан Малински и членови: Миле Петровиќ, Недељко Величковски, Перо Стојменковски и Славко Конче.

Домаќински сектор: Петар Тасевски, Славко Спасовски, Борис Анастасовски и Столе.

Раководителите на секторите биле одговорни пред раководното тело.

По втората точка – „план за работа“, се дискутирало за секоја точка и се донесло решение објавениот план во весниците да остане ист, а за првомајското натпреварување ќе се зголеми бројот на редовните членови во Театарот од оние кои настапувале најмногу во пет разни претстави, а бројот не важи за учество во едночинките, патем ќе се одржи поголем број добро подготвени премиери. Преку специјални стручни курсеви (кружоци) ќе се запознаваат членовите на Театарот со основните „познанија од театрално искуство“.

Ќе се оспособуваат раководители на дилетантските (аматерските) секции при МСС, Градски и Околиски одбор на Н. М. на Македонија и други. Натпреварувањето меѓу театрите по градовите ќе биде и во тоа кој ќе „даде поголем број академии, литературни и музикални вечери и други приредби...“.

Се заклучило да се вложат напори за средување на администрацијата и организационото зацврстување на Театарот. Под број седум во програмата е и заклучокот за давање помош во работата на дилетантските групи во градот, како и популаризирање на театарското дело и друго. Програмата за март да се истакне на видно место и да се работи по неа. И за секој нареден месец да се изготвува програма.

По третата точка Анчевски го изнесол планот на Комисијата за предизборна кампања. Дискутантите не биле задоволни со планот и предложиле да се подготви друг во кој треба да се обрне особено внимание на карактерот и демократичноста на изборниот закон. Тие побарале да се објаснува братството и единството на југословенските народи во борбата, во изградбата и на изборите; борбата на демократските земји против Англија и Америка; борба против неписменоста; младинската пруга и друго. Било побарано на состанокот на комисијата да се повика Ангел Клисински. На крајот се донесле повеќе одлуки, меѓу кои: да се напише писмо до ГНО Куманово, во кое да се бара дуќаните пред Театарот да се рушат, а потоа да се „направи копија“; билети да се продаваат однадвор на прозорецот; актерите да се снабдат со членски карти; малата соба да биде канцеларија, другата мала соба од десната страна за домаќинството, а предните – едната, да биде репитициона сала, а другата „забавна“. Во рок од 10 дена собите да се украсат во духот на првомајското натпреварување; комисијата за средување на касата да остане, да ги покани писмено задолжените лица да се отчитаат и касата да се среди; да се набави кутија за грим и да се купи пет метри фланил, вазелин, мастикс, пудра, ножици, два чешли и колонска вода. Од Драган Тасев да се преземе кутија од ибришички за грим. Со гримот да располага само гримерот и од него овластено лице. Да се повика електричар од Скопје, да се направат суфити, да се направи шупа за декор, да се прати писмо до Авторското посредништво, да се купи книгата со драмата „Ожалостена фамилија“,

ГРАДСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР

-- Куманово --

На 7, 8 и 9 јануари 1946 год. на трите дека Божиќ ќе даде премиерата

ЛЕНЧЕ КУМАНОВЧЕ

пиеса во 5 дејствија од Васо Иљоски

Режија општа. Художник Киро Караџа.

Учествуват: Гано Тасевски, Васка Георгиевска, Нада Костовска, Сова Јаневска, Темчо Стошевски, Љубица Антевска, Живка Шуманова, Гјорги Николовски, Драгомир Анчески, Војо Цветановски, Таче Поповски, Трајан Крстевски, Благој Карамфилски, Митко Кировски, Гоце Здравковски, Перо Зупче, момци девојки и народ.

Премиерата ќе се даде во младински дом.

Започнува точно во 8 саат навечер.

По започнување на дејствието не се пушта ни едно лице, но мегју дејствијата.

Местата се номерирани

I место 20 дин.

II место 15 дин.

да му се дадат три светилки на Музичкото училиште; да се испрати писмо до ФИСОМ – Куманово со кое ќе се поканат да се направат декори за својот дом, декор и реквизити да не се носат по други сали, туку да се користат само во театарската сала. Малата црвена завеса да се даде на употреба на раководителот на основното училиште за употреба во нивната сала и ќе останело дотогаш додека е раководител Војо Цветановски. Да се испрати писмо со расписка на сума од 15.000 динари до ГНО Куманово која сума била отпуштена како помош за првото тромесечје. Да појдат Драгомир Анчевски и Кирил Стоименовски во Министерството за просвета со барање помош за театарот. Користењето на салонот со осветление од други организации и друштво ќе се одобрува за цена 200 динари, а сала без осветление 100 динари. Со овој заклучок во 22 часот завршил состанокот.

Записникот бр. 3 сведочи за состанокот на раководното тело на Градскиот НТ Куманово, одржан на 10 април 1947 година, во 19 часот, во канцеларијата на Театрот, со следниот дневен ред:

1. Читање на записникот од минатиот состанок,
2. Извештај од Скопје – Благој Каранфилски,
3. Шамац – Сараево,
4. Гостување во некој град, и
5. Разно.

Присутни на состанокот: Б. Каранфилски, Д. Анчевски, В. Цветановски, П. Талевски, В. Филиповска, Ѓ. Николовски и Д. Јорданова. Отсутни А. Клисински, Д. Талевски, Г. Лубјони и С. Малински. Записникот бил прифатен, само се констатирало дека сите задачи не биле исполнети и ќе требало до идното заседание да се исполнат. По втората точка, Каранфилски рекол дека биле предвидени од Министерството за просвета да станат професионален театар во првата петолетка. За тоа требало да се работи, со „уште поголеми усилија започнатото дело да го свршиме“. Во дискусијата се констатирало за да се исполнат задачите „другарите артисти во границите на можностите да се ослободат од други работи во масовните организации и да започнат исклучиво да се занимаваат со театарот...“. Затоа се одлучило на 15 април да се одржи проширено заседание со претставници од власта и масовните организации и пред нив да се постават прашањата за ослободување на артистите од други задолженија и „уведување на полупрофесионализам кај нас...“. Констатирано било дека е потребна помош од народната власт и преземање на долговите кои треба да ги исплати Градски извршен одбор – Куманово.

По третата точка се одлучило Театарот да гостува 10 дена на пругата Шамац-Сараево со пиесата „Чорбаџи Теодос“. Да се побара ослободување од работа на некои артисти за да можат да патуваат.

По четвртата точка се одлучило на 19 и 20 истиот месец, Театарот да гостува во Штип со пиесите „Чорбаџи Теодос“ и „Сомнително лице“. Потребно било да се ослободат артистите за тие денови од работните места во претпријатијата, да се најде превозно средство и благовремено да се извести Народниот фронт во Штип за да обезбеди преноќиште за ансамблот. На гостувањето женетите не можело да ги поведат своите жени. По петтата точка се одлучило да се наградат Неделко Павловски и Петар Стоименовски по 500 динари, а Петар Конче со 300 динари за постигнатата работа во Театарот како технички лица. На јубилејот на Тодор Николовски да појдат Петар Смилевски и Дивна Јорданова, како претставници на Театарот, а како подарок да му ги предадат делата на Максим Горки, тврд повез и букет цвеќе. Да се испрати писмо до Авторско посредништво во кое да се напише дека отсега ќе ги плаќале тантиемите. Дотогаш не можеле, затоа што немале финансиски можности. Организациониот сектор ќе можел да носи решенија од заседание до заседание. До враќањето на Драган Тасевски во секторот ќе го заменувал Војо Цветковски. На крајот на состанокот се донела одлука артистите на домаќинот да му ги предадат театарските материјали кои се наоѓале во нивните домови. Состанокот завршил во 21 часот.

Чорбаџи Теодос

Четвртиот записник е направен од прошириот состанок на раководното тело на Градскиот НТ Куманово, одржан на 15 април 1947 година, во 19.30 часот, со дневен ред:

„1) Успесите, неуспесите и пречките во развојот на Театарот,

2) Гостување на нашиот Театар во Штип на 19 и 20 овој месец,

3) Разно“

Покрај членовите на Одборот, биле присутни и секретарот на Градскиот НФ, Пенко Менковски, секретарот на Градски одбор на НММ, Невена Стојменовска, претседателот на Средношколскиот одбор, Борис Каранфиловски. Отсутни биле Стојан Малински, претставник на Извршниот одбор на ГН одбор, претставник на синдикатот, АФЖ, директорот на гимназијата и повереникот за просвета при ГНО, Кирил Стојменовски.

По првата точка Борис Каранфилски изјавил: „За да се има успех, да може да се исполни поставениот план и да може да се поставаат нови планови за работа за да се има редовен репертоар потребно е сите артисти да се ослободат од работа и од сите должности по масовните организации, како би работеле само во Театарот и нему да му се посветат. Да се плати долгот на Театрот од 50.000 динари, од градот или Републиката. По исплатата на долгот да се премине на полупрофесионализам во Театарот“. Се донесло решение да се ослободат артистите од други задолженија за да можат по неколку пати во седмицата да работат на претстави. За долгот ќе се побарало, во границите на можностите, да се исплати. Со Министерството ќе разговарал Мешковски. По исплатата на долгот, од своите приходи „ќе може Театарот да дава возногражденија на артистите...“.

По втората точка се одлучило наместо посета на младинската акција Шамац-Сараево, Театарот да гостува во селата од околијата и градовите Крива Паланка, Кратово, и тоа по завршувањето на учебната година. Потоа обиколка на артистите младинци кои „имаат желание да отидат на работа на пругата“. За гостување во Штип, ќе се побара камион од НО на градот, а артистите ќе патувале со воз.

По четвртата точка се одлучило: Театарот да одржува редовни конференции на кои ќе

ги запознава членовите со проблемите и решенијата. Артистите наместо по блоковите и подружничките конференции да бидат запознавани во Театарот. Заседанието завршило во 22 часот.

Записникот под број 5 за состанокот одржан на 11 ноември 1947 година, го правел друг записничар, а и друго раководство. На дневен ред биле следните точки:

1. Избирање на новата управа,
2. Задачи,
3. Разно.

Конференцијата ја отворила Родна Менкова, референт по општонародно просветување при Градскиот НО, просветен отсек, со зборовите: „Другари, не може да се рече оти Театарот не дал ништо, односно вие. Но нашиот театар не живејал правно а причината е лабавост на управата. Затова сега да избереме нова управа...". Родна Менкова предложила во управата да влезат: Јордан Димов, раководител, бидејќи имал „доста драмски познанија", за секретар Темелко Стошевски, домаќин Ѓоко Николовски, режисер Драган Тасевски. Членови на управата: Митко Кировски, Војо Цветановски, Киро Крстевски и Вера Стојкова. По изборот Родна Менкова зборувала за односот на артистите кон директорот. Таа нагласила дека правата на директорот се неограничени и тој се грижи за целокупната работа на театарот. Секретарот треба да ја ликвидира заостанатата неодговорена пошта, да ги ликвидира сметките на Театарот, да ја среди канцеларијата, да се среди гардеробата, да се поправат прозорците кај што се реквизитите, да се заведе материјална книга – инвентар.

Новата управа на Театарот одржала состанок на 13 ноември 1947 година. Менкова побарала под точката „организационо зацврстување на Театарот", да се разговара за меѓучовечките односи. Старото го знаеме, рекла, а работата на Театарот морала да биде на достојна висина. Да се има добар однос кон раководителот е еден од првите услови за работа. Сите прашања ќе ги решава управата. Во организационо зацврстување во преден план било да се живее како тело, да се уочувале грешките за да се имало успех. Под прво: да се утврделе редовни состаноци на управата, ден и час. Менкова како денови предложила да бидат среда или четврток. Се одлучило за понеделник и тоа го определиле и часот, 17. Состанок на сите членови да се одржува на 15 дена. Под трето, се одлучило репетиции да се одржуваат секој ден освен понеделник и вторник во 18 часот. Членовите да бидат точни, а репитициите да не се подолги од час и половина како и да се заведе книга за оние што задоцнувале. Одлучиле часови за идејно-политичко воспитување да се одржуваат на 15 дена. Директорот Јордан Димов нагласил дека членовите на управата треба да служат за пример.

Под точката „репертоар и план за работа" се одлучило во најкраток рок да се направи план за работа и репертоар. „Досега се спремало што се имало, а сега ќе поставуваме она што можеме, рекла Родна Менкова, па дури и едночинки." Ги предложила „Родољупци", „Прст пред носот", „Поп Ќиро и поп Спиро". По живата дискусија се одлучиле во претстојната недела да се пронајде некоја пиеса, а во текот на таа недела да им се додели на Екрем и Тошо улогата на Томе, а на Цецка и Вера Ѓорева улогата на Кева. Во текот на две недели да се обноват „Чорбаџи Теодос". Гано Тасевски рекол дека Васил Иљоски му ги препорачал пиесите „Негде во Москва" и „Руско прашање". Се решило и да се побара нешто посовремено. Покрај другото, се одлучило улогите да се научат напамет, а за тоа да се наградуваат учесниците. Директорот рекол дека треба „и ќе направиме историја на Театарот во која ќе се види кој која ролја од која пиеса е, што играл и како и колку дал, во која ќе се видат слабостите и успесите, а која ќе послужи на поколенијата после нас". По долга дискусија се одлучило во уредувањето на зградата прво да се направи ходник и да се заградат вратите за да не бие промаја на сцената. Како мајстор да се ангажира Киро Крстевски, а Ѓоко ќе раководи со работата. Таванот да се малтериса, со штици да се затнат дупките на сцената, суфлерницата да се изолира и архивата одново да се заведе. Гардеробата да се чисти како и реквизитот за кој ќе се грижат домаќински. Ѓоко и

Митко се ангажираа да ја средат гардеробата. Ѓоко предложил да се ликвидира со долгот на Гранап, бидејќи Стар гранап е преименуван во Нов гранап како и да се реши од продадените кино-билети еден динар од секој билет да биде за Театарот.

Се говорело и за долговите на Театарот кои изнесувале 67.000 динари, како и да се побарало од станбениот отсек дуќаните каде што е сега Миќо Штипјанецот и Столе Шивачот, а се наоѓале во дворот, да му се отстапат за сместување на гардеробата и реквизитите. Одлучено било да се повикаат сите стари членови, а Киро Крстевски предложил да се повика Радмила Јованова и да „ѝ се наложи да доаѓа во Театарот на работа...“. Се решавало дури и да се повикаат и наставниците во Музичкото училиште за да учествуваат во работата на Театарот. Бил изнесен „случајот“ на Кирчо Божиновски и пак „се решило“ да му помага средношколскиот актив во училиштето и да се убедел татко му (веројатно да му дозволи да оди на репетиции). За проба на утрешниот ден со повеќе лица учесници во „Чорбаџи Теодос“ да се инсистира да дојдат сите. Понатаму, се донесле заклучоци од кои повеќето и порано биле донесени.

Пред овие состаноци на театарската управа, во Куманово имало повеќе театарски настани, па така „Нова Македонија“ од 12 декември 1944 година, објави напис „НОФ во Куманово“ за одржаната свечена приредба. Живка Поповска ја рецитирала песната „Охридско Езеро“, Вера Китева „Огинот“, а Данче Соколова „Денес над Македонија“. Ученичките Гордана и Дивна во дует ја испеале „Охрид, Охрид“, а Нада Димитрова со својот брат на виолина ја исполнила „Македонска мелодија“. На изборот на квартони (реонски) одбори, младинците и младинките од Куманово ја прикажале драмата „Партизанска мајка“ („Нова Македонија“, 12 декември 1946 год.).

Во Куманово бил одржан митинг и вечерта како продолжување на митингот младинците организирале забава на која со голем успех била прикажана драмата „За слободата“ од Христо Лазевски.

На 19 мај 1945 година, кумановските работници одржале приредба со учество на Работничкиот хор кој ги исполнил химните, неколку маршеви и други песни. На крајот била прикажана пиесата „Тошка Каваљчук“ со тема од рускиот партизански живот.

Окружниот театар во Куманово развил голема активност и прикажал 48 претстави во 1945 до 24 јуни и тоа „Со крвта врела до слободата“, „Партизанска мајка“, „Нашето девојче“, „Кумановски партизани“, „Тон филм“, „Кирија“, „Мува“, „Капетан Пепухов“, „Свињарка“, „Сталинградски комсомолци“, „Пашка“, „Балада за гвардиското знаме“, „Ревија на ќорите“, „Кијавица“, „Стекнал човекот телефон“, „Мајка“, „Еквивалент“, „Гладна кокошка просо сонуе“, „Кир Јања“, „Силата на љубовта“ и „Правдата ќе победи“. Театарот во текот на секој месец ги обиколувал околните села, како и Кратово, Крива Паланка, најмалку по еднаш. Артистите, доброволци и аматери, биле работници и работнички, занаетчии, учители, трговци и друго („Нова Македонија“, 24 јуни 1945 год.).

Претседателот на ГНО Одбор во Куманово Борис Станковски ја отворил новата театарска сезона на 8 јануари 1947 година. По тој повод во пригодниот говор тој укажал на значењето на театарската уметност и позитивно ја оцени работата на Театарот, што од дилетантска група успеа да прерасне во Градски театар. Потоа говорел Благој Каранфилски, раководител на Театарот кој на крајот се заблагодарил за помошта од 200.000 динари, со кој успеале да изградат „модерен театрален салон, во којшто Театарот сега работи“. На крајот била прикажана пиесата „Чорбаџи Теодос“ од В. Иљоски. За неа рецензентот (21 јануари 1947 год., „Нова Македонија“), пишува: „Добрата игра на исполнителите покажа дека тие навистина во досегашната подготвителна работа вложиле сѐ од себе, за да можат достојно да се претстават на публиката...“. Нарочно добра игра прикажале Драган Тасевски (Чорбаџи Теодос) и Митко Кратовец (Арсо). Добра била и играта и на останатите исполнители. Декорите биле успешно изработени од художникот Кирил Караџа, професор по цртање во кума-

„Ден за одмор“, прикажана на 29 мај 1949 година

новската гимназија. Успехот на младиот театарски колектив е уште поголем, кога ќе се има предвид дека во него работат пред сè работници коишто покрај својата заангажираност во производството, вложиле извонредна волја и усилби за да создадат од младиот театар вистинска културна институција.

На 20 март 1947 година, во претставата „Чорбаџи Теодос“ како гостин настапил Петре Прличко во улогата на Арсо. На претставата како гостин бил и авторот Васил Иљоски.

Народниот театар на својата турнеја по Македонија во Куманово гостувал на 20, 21 и 22 мај и ги прикажал претставите: „На секој мудрец може да му се случи“, „Чорбаџи Теодос“ и куклената претстава „Силјан Штркот“ за најмладите гледачи.

Петре Прличко годишниот одмор го минал работно во Куманово и во Театарот ја поставил пиесата „Сомнително лице“. Премиерата била прикажана на 31 јули 1947 година.

Втор, поактивен театар во внатрешноста во Македонија, освен битолскиот бил кумановскиот. Театарот во сезоната 1946/47 ја прикажал пиесата „Чорбаџи Теодос“ и ја прикажал осум пати, еднаш во Штип и пет пати во градовите во Србија. „Сомнително лице“ пет пати во градот, „Житата зреат“ четири пати, и „Ленче Кумановче“ еднаш. Покрај овие претстави биле дадени и две уметнички вечери – едната посветена на Максим Горки, а другата на Чајковски, потоа две културно-просветни вечери со едночинки, песни, рецитации, уметничко читање и комеморативна вечер посветена на народниот херој Карпош. Во кампањата за откуп на жито, Театарот по селата ја прикажал четири пати пиесата „Пиши Панче“. Претставите во Куманово ги гледале осум илјади гледачи за новата 1947/48 година, сезона, која започнала на 15 октомври. Театарот ги подготвил „Вода од планина“ од Плаовиќ и Ѓоковиќ, „Негде во Москва“, „Руското прашање“, „Ленче Кумановче“ преработена од Васил Иљовски и „Нажалена фамилија“ од Нушиќ.

Колективот се судрувал со повеќе тешкотии. Зградата била несоодветно реновирана, кадрите нестручни, а куќата задолжена. ГНО на Театарот му доделил помош од 300.000 динари, а за новата сезона од министерот за просвета добиле уште 100.000 динари („Нова Македонија“, 12 октомври 1946 год.). Со премиерата на „Вода од планина“ од М. Ѓоковиќ и Р. Плаовиќ, а во режија на Петре Прличко, Градскиот театар во Куманово ја започна својата сезона на 1 ноември 1947 година. Комитетот за култура и уметност при Владата на ФНРЈ го награди Градскиот театар во Куманово како најдобар аматерски колектив во НР Македо-

Сцена од „Чест“, од Васил Иљоски во 1954 година

нија. Износот на награда бил 10.000 динари. Театарот во текот на претходната (1947-48), прикажал 51 претстава и три пати бил на турнеја. Еднаш во нашата Република, а два пати во НР Србија. Претстави прикажал и во Штип, Врањска Бања, Врање, Врњци и Крушевац. ГНО му дал на Театарот помош од 200.000 динари „и со тоа овозможи Градскиот театар во Куманово од аматерски да мине во полупрофесионален“. Било одржано и собрание на кое е избрана и нова управа на Театарот („Нова Македонија“, 15 февруари 1948 год.). На третото редовно собрание на Македонија експозе поднесол и министерот за просвета при Владата на Македонија, Димче Мире. Покрај другото, тој истакнал дека во Македонија работат три театри – во Скопје, Битола и Куманово, една Опера и 298 дилетантски групи, што прикажале 1.459 претстави за 217.789 посетители.

На советувањето во Скопје за проблемите на КУД и театрите била пофалена работата на кумановскиот тетар, кој организирал курс со 29 посетители.

Премиерата на пиесата „Ден за одмор“, прикажана на 29 мај 1949 година, „апсолутно не задоволила. Тоа пред сè се однесувало во организацијата на претставата, како и во однос на играта на артистите... Не само што не беа добро научени ролјите, туку и самото држење на сцената покажуваше дека режисерот и артистите многу неодговорно се однеле при подготвувањето на оваа пиеса...“. (М. Соколовски: „За работата на градските театри“, „Културен живот“, јуни 1979 год., Скопје).

Агитпроп при ЦК КПМ, во јануари 1949 година, формирал комисија со задача да ги посети театрите во Титов Велес, Прилеп, Битола, Охрид, Куманово, Штип и Струмица. Комисијата во соработка со месните агитпропи изработила детална анализа на театрите и презела конкретни мерки за отстранување на недостатоците. Во анализата, покрај другото, пишува дека театрите се формирани со самопрегорна работа на театарските групи што биле организирани по ослободувањето. Групите, раководени од актери без потребна стручна подготвеност, се бореле со објективни тешкотии и успеале да ги „издигнат групите некои во професинални, а некои во полупрофесионални театри...“. Од прикажаните претстави кои имале доста недостатоци, можело да се види „пожртвуваност, одговорност, самоиницијатива и голема љубов за работата и со тоа го издигнале авторитетот на театарот и ја популаризирале неговата уметност во народот...“.

Основните недостатоци биле од идеен карактер – недостатна издигнатост на учесниците во политичка насока и недостатна и нередовна помош на комитетите и агитпропот. Во театрите немало партиски ќелии и синдикални подружници. Исклучок правеле театрите во Куманово и Струмица, во кои „комитетите помагаа и во одбирањето на репертоарот и во доделување на средства, како и за одржување на курсеви за стручно издигање и оспособување на раководителите...“. За разлика од другите теа-

три само овие два имале годишни планови за работа. Во одбирањето на репертоарот не се водело сметка за постојните уметнички и технички можности, ниту за неговиот воспитен карактер. Се одбирал репертоар со помалку лица – колку што имал театарот. Особено се чувствувал недостиг од женски кадар, за што се обвинувало патријархалното однесување на родителите. Во Театарот во Титов Велес имало пет професионалци и 20 хонорарци, во Битола 18 професионалци и 10 хонорарци, во охридскиот и штипскиот само по еден професионалец, во струмичкиот 10, а во Куманово девет професионалци и 10 хонорарци. Најтешка била положбата со режисери, иако со нив биле одржани повеќе курсеви и советувања. Министерството за наука и култура одржала состанок со директорите на областните и градските театри, како и со началниците за култура и уметност при градските и областните НО на 11 март 1950 година. На дневен ред биле прашања во врска со општите правци во развојот на театрите. Од Куманово биле присутни Петар Андонов – началник на Одделението за култура и уметност и директорот на Театарот, Драган Тасевски. Уводничар на состанокот била Љубица Левкова, началник на Одделението за култура и уметност при Министерството. Директорот на кумановскиот театар во дискусијата истакнал дека, иако Театарот бил основан уште во 1945 година, тој немал реквизити (декор, мебел и гардероба). Во Театарот биле 10 постојано вработени и седум хонорарни лица. Немале режисер. Редовно се прикажувале претстави кои биле масовно посетувани, но во зимско време посетата била послаба, затоа што салонот бил многу студен...". Претставите биле прикажувани во неделите за учениците, војниците и за граѓанство по две неделно. Сцената била ниска и тесна и не одговарала за потребите на Театарот.

На крајот од состанокот, Митко Зафировски, помошник министер, врз основа на водената дискусија ги прочитал следните заклучоци: Авторитет Театарот ќе има не преку предавања, туку со работа. Дотогашната репертоарна политика била кампањска и се одело по вкусот на публиката. Сега, рекол тој, публиката треба да се навикнува на сериозни пиеси. Треба да се поставуваат разни дела, да не се повторуваат и копираат другите. Повеќе гостувања и по околијата, задругите и градилиштата. За подобар избор на членовите на уметничките совети предлозите преку областа да се праќаат до Министерството. Секој театар да има библиотека со драмски дела, да се обрне сериозно внимание на литературниот јазик за да не се слушаат од сцената дијалекти. Ќе се организира за режисерите курс, а истовремено ќе се испраќаат на практика во МНТ. Преку младинската организација ќе се одржуваат разговори за гледаните претстави и од поистакнатите младинци да се пополнува кадарот. Буџетите биле мали, за сезоната 1950/51 буџетите да се испратат до Министерството за да ургираат до одборите, а за охридскиот театар уште во оваа сезона да се зголеми буџетот. Во МНТ да се организира републичка работилница за изработка на декори, гардероба, перики за театрите во внатрешноста. Засега да се адаптираат сцените на битолскиот и кумановскиот театар, а битолскиот да добие и помошни простории. Преводите на пиесите да се испратат до Министерството за да се направат јазични и стилски исправки. (Записникот од состанокот – Архив на Македонија). На крајот на мај (1950), во Куманово гостувало позориштето од Врање со „Коштана" од Б. Станковиќ и „Оган и пепел" од Мира Пуцова.

Кумановскиот театар заминал на десетдневна турнеја во градовите Крива Паланка, Кратово, Штип, Струмица, Гевгелија и Пробиштип. На турнејата прикажал 16 претстави.

Театарот работеше под многу тешки услови, како што рековме, без декорации и гардероба. Но и покрај сè, волјата за работа и упорноста во совладувањето на тешкотиите, две најдобри особини кои го красеа ансамблот постигнувал вредни резултати, станале основна особина на секој поединец. Недостатокот на гардероба се решавал така што артистите изнаоѓале потребни костими, а декорацијата и мебелот, иако многу пати не одговорал на она што го барала претставата, „времето во кое таа се одигрува не ја кочело работата". При такви

услови биле приготвени пиесите „Ден за одмор“ од Валентин Катаев, „Прст пред носот“ од Ј. Хорват и „Парталковци“, а биле обновени и некои пиеси. Во градот биле прикажани 62 претстави што ги гледале 16.684 гледачи. Театарот гостувал и во Лесковац и Врање, а заедно со турнејата низ Македонија прикажал 23 претстави со 6.711 гледачи. Основни забелешки во тоа време им биле запоставувањето на идејно-воспитната работа, поради што и работната дисциплина не била на висина. Управниот одбор во предвидените часови и предавања одржувал репетиции со мислење дека со тоа ќе постигнеле поголеми успеси во работата. Секако, Управниот одбор мислел подобро од оние што од него барале политичка работа за подигање на свеста и дисциплината. Како основна слабост им била грижата за личното издигање. За наредната година предвидувале да се подготват пиесите „Шума“ од Островски, од Нушиќ „Протекција“, „Поп Ќиро и поп Спиро“ од Сремац, „Печалбари“ од Панов и други.

Во почетокот на јануари (1951), Театарот премиерно ја прикажал „Коштана“ од Бора Станковиќ, во режија на Методија Зенделски. Критичарот констатирал дека претставата во основа носи правилна концепција на делото“ и дека било „како уметнички документ за едно изминато време, со усет за тоа време, за местата и условите...“. Режисерот не бил доволно оригинален, бидејќи се потпирал на елементи од режијата на „Коштана“ на сцената на скопскиот театар. Во критиката имало и комплименти за режијата, дека имала „духовито решение на просторот“. Режисерот од Митке, освен „пустахија“ и сензибилен маж, направил „изживеана, скоро изгниена останка што ни гласовно не може да дојде до израз до таа мера што неговата реплика не може да се чуе во гледалиштето...“. Ликот на Митке го толкувал П. Тасевски, а ликот на Коштана го исполни Вања Лазарева, „правилно и убаво“. Љ. Кировски го играл Аџи Томо што беше „правилно објаснет, и уверливо пренесен на сцената...“, додека П. Трјаковски бил „премногу укочен во гестот и зборот...ѐ. А. Токова како Салче „делувала пријатно со искреноста на преживеаното, а топол лирски израз носат Т. Доцевски како Стојан и Н. Гарева како Стана. С. Спасовски во улогата на воденичарот Марко покажува склоност кон школување на карактерот...“. И останатите улоги биле исполнети со помал или поголем успех, така што претставата „со мал број исклучоци уверува во тоа дека драмскиот колектив на градскиот театар во Куманово, борејќи се со големи тешкотии – мала сцена, недостиг на простории за гримирање, гардероба и друго – може да дава претстави. Критичарот бил задоволен од чистиот литературен говор, а за техниката на говорот предлагал да се ослободи гласот толку „да можат гласилките слободно да треперат“. (Јово Костовски, „Коштана во Куманово“, „Нова Македонија“, 20 јануари 1951 год.).

На 9 март 1951 година, кумановскиот театар премиерно ја прикажал пиесата „Антица“ од Ристо Крле во режија на Киро Крстевски. Во главните улоги настапиле А. Токова, Љ. Петкоска, Д. Кировски, Т. Доцевски и други. На 20 мај Театарот премиерно ја извел пиесата „Раскрсница“ од М. Ѓоковиќ, во режија на Иљо Крстевски. Ансамблот во Матејче ја прикажал „Коштана“ од Б. Станковиќ.

Управата на Театарот организирала курс за млади артисти. За него биле пријавени 61 слушател, кои се оспособувале во тек на двата месеца. По завршување на курсот, имале за задача да им помагаат на аматерските групи во градот и околијата. Инаку Театарот со успех ги прикажувал своите претстави. Така, од почетокот на сезоната 1951/52 претставите ги гледале 23.920 гледачи. Во градот било формирано музичко инструментално друштво „Илинден“. Во него членувале 31 активен член, стари музичари од градот како и осумдесет ученици од гимназијата и 30 ученици од стопанството. Сите тие активно учествувале во подготовката на оперетката „Снежана“. Како трета премиера, на 2 февруари 1952 година, Театарот ја прикажал пиесата „2:1“ од Васил Иљоски во режија на Драган Тасевски.

Градскиот народен театар во Куманово во сезоната 1951/52 година ги прикажал премиерите „Бегалка“, „Поп Ќиро и поп Спиро“,

„2:1“ и „Карлова тетка“ од Томас Брандон. Во подготовка е „Инспекторот дојде“. Со претставата „Карлова тетка“ гостувал во Кратово и Пробиштип, каде што прикажале четири претстави. Поради традиционалната соработка со театарот од Врање – секоја година да разменуваат претстави, во 1952 година, театарот од Врање „Бора Станковиќ“ пред публиката во Куманово ги прикажал претставите „Зулумќар“ од С. Ќоровиќ, „Чичковата куќа“ од М. М. Мјасницки, „Станое Главаш“ од Ѓ. Јакшиќ, „Улични свирачи“ од Паул Ширек и „Две дузини црвени каранфили“ од Андре Венедети. Покрај горенаведените претстави, театарот прикажал некои комедии за ученици и војници.

Пред крајот на сезоната Театарот, премиерно ја прикажа пиесата „Свадбата пред Илинден“, во три чина, од Коста Крстевски. Поставувањето на домашна драма го мотивирало театарскиот критичар Бранко Заревски да се осврне на претставата. Во почеток на написот ќе каже дека на драмата ѝ недостасувало подлабок зафат во конкретниот животен материјал, подоследно реалистичко „оцртување на социјално економските фактори што ги движат настаните и збиднувањата...“, па се добивало впечаток на „шаблонско, романтичнодесетеречко шематичко распространување на временската позадина на дејството...“. Потоа ја раскажува содржината на пиесата за младото ,убаво девојче, Јаким – револуционерот, нејзиниот очув, чорбаџи Гора, и зулумќарот Онбашијата. Он-башијата наместо да го убие Јакима ја убива Кева, и тоа баш на свадбата со Јакима. Во тоа време се случува востанието што го прогласиле крушевските револуционери и Јаким со другарите заминува да се бори. Фабулата не била измислена, таа одбележувала вистински настан во Куманово во времето непоередно пред Илинден. Во драмата имало многу наивности, недореченост, конструкција и сè она што е видливо кај почетник во пишувањето, ама имало и лесно совладување на дијалогот, усет за сцена и познавање на техниката на сцената и нејзините можности, смисла за правење заплет, внесување динамика, оживување на ликовите во конкретните ситуации.

„А тоа се квалитети што при една драматуршка доработка би можело да се отклонат слабостите на пиесата, па би можело тогаш да се излезе од обид и да се добие солидно драмско дело...“. Дури и мене ми се чини дека „Свадбата пред Илинден“ со една погрижлива драматуршка преработка и исфрлување на поделени места, може да стане пиеса што нема да биде под нормалата на досегашните остварувања кај нас во областа на битовата драма...“.

Режијата на Ѓоко Николовски, како и играта на артистите, била „полетна и со љубов пристапиле кон изведбата на оваа пиеса....“. Посебно се истакнувале актерите Ѓоко Николовски, П. Тасевски, М. Добревска, за кои биле отворени патиштата за натамошниот развиток. За пофалба бил „добриот литературен јазик на сцената“. (Бранко Заревски, „По повод премиерата на Кумановскиот театар“, „Нова Македонија“, Скопје, 13 јули 1952 год.).

Во текот на сезоната 1951/52 година, од септември 1951 до 31 август 1952 година Театарот ги прикажал премиерите: „2:1“ од Васил Иљоски, играна деветпати со преку 1.104 гледачи; „Поп Ќиро и поп Спиро“ од С. Сремац, играна 14 пати пред 2.760 гледачи; „Бегалка“ од В. Иљоски, играна девет пати пред 1.840 гледачи; „Карлова тетка“, играна 21 пат пред 4.048 гледачи; „Инспекторот дојде“, прикажана еднаш пред 80 гледачи; „Зла жена“, играна три пати, пред 736 гледачи, „Свадбата пред Илинден“, прикажана три пати пред 1.236 гледачи, „Чорбаџи Теодос“, прикажана пет пати пред 956 гледачи; „Парталковци“, прикажана два пати пред 320 гледачи и „Коштана“ прикажана четири пати пред 380 гледачи.

Театарот гостувал во Кратово на 12 и 13 април – таму прикажал две претстави пред 518 гледачи; Пробиштип на 16, 17 и 18 април и на 26 јули се прикажани четири претстави пред 1.166 гледачи; во Свети Николе, со четири претстави пред 885 гледачи гостувал на 11 и 12 мај и на 8 и 9 јуни, и во Крива Паланка две претстави пред 546 гледачи на 24 и 25 април.

Дотацијата на Театарот изнесувала 1.429.960 динари, а сопствениот приход од претставите 194.850 динари, за лични расходи биле плани-

рани 429.960 динари, а за материјални расходи 194.850 динари. Во Театарот постојано вработени биле 17 луѓе, од кои осум актери, пет актерки и четири административно-технички лица. Театарот бил прогласен за установа со самостојно финансирање на 1 јули 1952 година.

Театарот во 1952 година прикажал 13 сценски проекти кои биле прикажани 121 пат во Куманово, Кратово, Крива Паланка, Свети Николе, Лојане, Злетово и Пробиштип. Прикажуваните претстави се: „Печалбари" во Куманово и Кратово; „Коштана" – Куманово, Кратово, Крива Паланка, Св. Николе и Лојане; „Антица", „Распаќе", „Чорбаџи Теодос", „Бегалка", „Поп Ќиро и поп Спиро" Куманово и Злетово; „Парталковци", „2:1", „Карлова тетка" во Куманово, Кратово, Пробиштип, Крива Паланка, Свети Николе и Лојане; „Свадба пред Илинден", „Покондирена тиква" во Куманово и Свети Николе, „Весели другари".

На 4 јануари 1953 година, со премиерната изведба на „Мирандолина" од Карло Голдони, во режија на Ѓоко Николовски, Театарот ја одбележа петгодишнината од своето професионално постоење. Првата дилетантска група е основана во првата половина на 1945 година. Во дотогашната работа Театарот ги прикажал покрај другите едночинки и „Кивавица", „Мува", „Кирија", „Аналфабет", а потоа и целовечерните претстави „Ленче Кумановче", „Чорбаџи Теодос", „Сомнително лице" и други. Оваа трупа, до формирањето на Градскиот народен театар „во почетокот на јануари 1948 година, прикажа 14 премиери и над 60 претстави само во градот Куманово. За последните пет години од формирањето биле прикажани 25 премиери со 317 претстави кој ги виделе 61.500 гледачи. Театарот прикажал претстави за бригадите на автопатот „Братство-единство" во две прилики, еднаш на градилиштето на хидроцентралата во Маврово, каде останала 10 дена. Таму прикажувал по неколку претстави во денот. Низ Републиката гостувал во Крива Паланка, Кратово, Свети Николе, Штип, Титов Велес, Струмица, Гевгелија, Злетово. За организираната турнеја по Република Србија, Сојузната влада во 1949 година парично го награди.

Новата сезона 1952/53 е една од најуспешните во работата на Театарот и покрај тоа што во него беа само десет лица вработени. Досега ги прикажале „Покондирена тиква", „Весели другари" и „Мурандолина", која била 377-та претстава. Членовите на Театарот, Димитар Кировски, еден од основачите на Театарот, како и Ѓоко Николовски и Петар Тасевски, артисти од времето на дилетантската група од 1945 година, одбележаа скромна прослава (Д. Петровски, „Пет години на Градскиот НТ во Куманово", „Нова Македонија", 7 и 8 јануари 1953 год.).

Театарот премиерно ја прикажал „Бесни Теофило" од Јован Гец. Во текот на 1953 година бројот на вработните се намалил од 23 на 12. Но и покрај тоа биле прикажани четири премиери со 50 претстави, наспроти шесте премиери со 54 претстави изведени во претходната година. Во 1952 година, претставите седмично ги гледале по 400 посетители, а во 1953 година по 1.500. Промени имало и во раководење на театарот „со театарот не раководи само директорот, туку репертоарот и сите останати работи ги решава целиот колектив...". Во тековната сезона добиле дотација во износ од 980.000 динари, а планираат да остварат приход од 500.000 динари. И за понатаму останува проблемот со лошите просторни услови. Во режија на Кире Крстевски, била прикажана петтата премиера „Тартиф" од Молиер. Во главните улоги настапиле Ѓоко Николовски, Петар Тасевски, Ана Токова и други. Претставата ја спонзорирало претпријатието за обработка на тутун со декорот и костимите.

Како и сите театри во внатрешноста така и овој театар ја почна својата работа со пиеси на нашите класици „Чорбаџи Теодос", „Бегалка" на Васил Иљоски, „Свадбата пред Илинден" и други. Тогашните критичари, овие според нив „битови пиеси", ги вреднуваат како нешто помалку вредно, па така, пишува „а подоцна кога станува областен театар, на сцената започнуваат да се поставуваат и посериозни дела...". Ваков однос спрема нашето национално богатство, за жал, долги години е доминантно во културата, особено во некои средини со

неоснован третман како нешто архаично, неквалитетно, а тие пиеси всушност му овозможија на Театарот да не ја прекине нишката со публиката, му помагаа да опстане.

Театарот во зимските месеци своите претстави ги прикажувал во старата зграда, а преку летото на „модерната сцена". Театарот со своите претстави бил постојан гостин во Кратово, Св. Николе, Пробиштип, Крива Паланка, во рудникот Лојане и по соседните села. Во 1952 година, Театарот прикажал пет премиери со 55 претстави, а во 1953 година прикажал 100 претстави. Во истата година премиерно ги прикажал пиесите „Весели другари", „Мирна долина", „Бесен Теофило", „Тартиф", „Семејство Бло", „Мома без мираз" и оперетката „Гејша". Бил зголемен и бројот на посетители. Зголемен бил и бројот на книгите во библиотеката со нови книги и драми, се одржувале и стручни предавања, посебно за јазикот, се изработувале бесплатни скици за декор и костими од студенти, а без надомест настапувале дваесетина аматери. Во 1958 година, Театарот имал добиено дотација од 980.000 динари. Тоа била најмала дотација дотогаш, така што служела само за личните доходи, на осум вработени и други четворица. Материјалните расходи биле покривани од сопствени приходи. Со колективното управување, што било „новина од оваа година се создаде монолитно единство меѓу театарскиот колектив во решавањето на сите проблеми и совладувањето на низа тешкотии...". (Н. Трпкова: „Пет години на кумановскиот театар", „Нова Македонија", 30 јуни 1953 год.).

Сцена од претставата „Заеднички стан" од Д. Добричанин

Театарот во Куманово немал проблем со обезбедување публика, бидејќи имал своја редовна, благодарение на традицијата, квалитетот на изведбите, добрата игра на актерите и мошне добриот избор на пиесите. Во стариот салон на некогашното приватно кино по седми пат била прикажана „Зоне Замфирова" од С. Сремац. Ансамблот имал само девет професионални актери кој во претходната сезона настапиле во седум премиери. Кадровскиот проблем беше особено тежок по заминувањето на првенката на театарот Ана Токова за артистка во МНТ, а на нејзино место била ангажирана Виолета Џамбазова. Од техничкиот ансамбл, Театарот располагал само со еден гардеробер, магационер и столар, додека еден службеник е истовремено не само благајник, туку и архивар и книговодител. Недостигот на средства ги принудил актерите истовремено да бидат и технички работници: декоратери. Се играло и со сопствен реквизит. Народниот одбор му додели на Театарот помалку пари, одошто НО на Прилеп, Титов Велес, и Битола. За тие театри во новата 1954 година било предвидено ѕидање нови згради со модерен изглед и функција.

Недостатоците на Театарот не биле за потценување. Тие се гледаа во неуедначеното ниво на претставите, недостатната соработка со Советот на театарот, како и поради немање на свој режисер. За 15 дена била приготвена „Клопче" од Н. Будак. Тоа ни со изведбата ни со текстот не ја задоволило публиката. Во тек била работата на „Шума" од Островски. „Но и

покрај сè, се работело посовесно отколку што го бара тоа формалната службеност. Ќе остане уверението дека тие луѓе чувствувале љубов кон својот позив и во чие име претрпувале многу непријатности“ (Дано Горан: „Кумановски проблеми на културни теми“, „Трудбеник“, 12 декември 1953 год.).

Премиерата на „Шума“ од Островски се покажала како преголема амбиција, но сепак режисерот Киро Крстевски, благодарение на некои артисти, претставата со осцилации ја направил успешна.

Пред крајот на 1953 година, била прикажана „Шума“, а во текот на првата половина на 1954 година, Театарот ги прикажал следните премиери: „Маневри“ од Ф. Лошек, „Над пукнатината“ од А. Н. Островски, „Мртвите не плаќаат данок“ од Н. Манцори и „Чест“ од Васил Иљоски.

Во критиката за изведбата на „Шума“, рецензентот не наоѓа за потребно да ги спомене имињата на артистите и на режисерот, а повеќе внимание обрнал на текстот и што рекле современиците за него. За претставата ќе напише дека била уиграна, некои ликови биле живи, а публиката го задржала вниманието, иако претставата со петте чина била долга итн. Пишува дека оваа претстава била едно од најдобрите во внатрешноста, но тој ја гледал претставата од единствено можното – „од вистинското уметничко постигнување...“, а таквото гледање би требало да им служи на гордост на кумановчани. Во однос на атмосферата претставата била „промашена“. Сè одело на линијата на што појако дејство – се барало и каде го немало. Несреќно бил даден ликот на Несречковиќ „кај него не е направена разлика помеѓу драмската патетика на цитирањето и вистинскиот патос на душевната субјективна болка...“. Несречковиќ предизвикувал повеќе сожалување отколку одобрување и наклоност. Ликот на Сречковиќ бил подобар, но повлечен од публиката се разводнил и добил особини на циркуски комедијант. Грумишска требало да биде со „помал акционен радиус“. Таа требало да биде жена со „помалку движења, а повеќе достоинственост и тромост во говорењето. Сметаме дека е пофално за овој колектив што се понел со вакво сериозно дело, кое над нивните сили и можности но патот кон успехот води низ поразот“. (Дано Горан, „Импресии од една претстава...“).

Театарот се бори со повеќе проблеми, но најсериозен е нерешеното кадровско прашање, иако можеле да обезбедат кадри од драмските групи, а пред сè од уметничкото друштво „Васе Гелев“. И постојниот кадар е без стручна наобразба, а згора на тоа немаат режисери, режираат постарите актери. Во Театарот порано постоел стручен совет кој бил распуштен со образложение дека е непотребен.

На 30 јуни 1954 година, престана да работи Народниот театар во Куманово. Укинувањето на Театарот било мотовирано со фактите дека кумановското подрачје ќе го покрива МНТ од Скопје.

Со расформирањето на Театарот во Куманово се создава вакум во тетарскиот живот, бидејќи МНТ не ја исполнил празнината. За шест години тој само пет пати гостувал во Куманово со „Таен брак“ (опера) и драмите „Вештерките од Салем“ од А. Милер, „Стаклена менажерија“ од Тенеси Вилијамс, „Вообразен болен“ од Молиер и „Отело“ од В. Шекспир.

Прв беше затворен Театарот во Гевгелија, па во Тетово и потоа во Куманово за на 1 мај 1954 година, да престане да работи и охридскиот театар. Затворањето на театрите во Гевгелија, Охрид, Куманово и Тетово, а подоцна и во Кочани и Титов Велес го реализира Собранието на НРМ преку Министерството за просвета и Анкетната комисија во состав Гојко Секуловски, Трпе Јаковлевски, Веселинка Малинска и Илија Милчин.

Здружението на драмските уметници на Македонија, поточно неговата Управа, беше сталешкиот фактор кој го покриваше ова затворање заедно со Управата на МНТ и посебно управата на Драмата.

Во градовите во кои имаше раководства кои можеа да мислат и со своја глава, какви што беа Битола, Прилеп, Штип и Струмица не се дозволи да се затворат нивните театри. Така заврши кратката пролет на некои театри во внатрешноста на НРМ.

М-р Русомир Богдановски

35 ГОДИНИ ДЕЈНОСТ НА ТЕАТАРОТ НА РОМИТЕ „ПРАЛИПЕ“

Театар на Ромите „Пралипе“ (понатаму ТРП) – Келн, СР Германија

(во Келн, 21-28 март 2004)

А) Истражување на културниот и општествениот контекст:

Театарот на Ромите „Пралипе“ (понатаму ТРП) се раѓа во Скопје, ѓрад кој со својот состав на население е мултиетнички, а со тоа и мултикултурен. Во ѓрадот постои професионален театар на народности – Албанска и Турска драма. Аматерските театри се бројни и во Скопје и во Македонија. Во такви услови, една ѓрупа Роми од Шуто Оризари, покрај Топаана најѓолема ромска населба, собрани при КУД „Пралипе“ решаваат да се занимаваат со театар. Аматерскиот театарски живот се одвива по школите, факултетите и при КУД институциите.

Појавата на „Театарот Св. Никита Голтарот“, претставува зародиш на поинакво правење театар, и во уметничка и во орѓанизациона смисла. Иако немаат директно влијание врз појавувањето на ТРП, „Голтарите“, секако, влијаат на општата театарска состојба.

ТРП исто така се појавува во миѓот кога расте и свеста за ромскиот национален и културен идентитет. Но, проблемите настануваат кога ТРП сака да ѓи надмине, да ѓи надрасне почетните аматерски обиди.

Б) Интервју со Рахим Бурхан, режисер и уметнички директор на ТРП:

1. Театарската состојба:

Рахим Бурхан: „Голтарите“ беа прифатени на сет глас, како културолошки феномен, но и финансиски. Нормално дека таа претстава „Евангелието по Итар Пејо“ влијаеше, бидејќи тоа се многу блиски гледишта. Тие години влезе во Македонија едно театарско струење. Јас бев информиран, ги следев работите од надвор, од еден далечен прстен кон епицентарот. И видов дека имаме исти гледишта, ми се допаѓа, и тоа беше уште една поддршка дека добро мислам, дека тука е патот. Мене тоа ми беше поблиско, отколку на Унко и на Владо, тоа е мој терен.“

2. Финансиската состојба:

Рахим Бурхан: „Финансиската поддршка беше доста мачна. Морам да кажам дека сега го чувствувам тој замор. Тоа е еден многу мачен период. Се чудам како сум издржал. Финансиски бев помалку поддржан дури и од другите аматерски театри. Ние се закачивме за „Домот на млади“ и тие не можеа да нè откачат. Убедував, зборував дека треба да постои еден театар на Ромите. И тогаш и денес мислам дека тоа ќе беше позначајна работа.“

„Јас, после „Цар Едип“, благодарение на Кирил Темков, бев внесен на списокот на КПЗ и добивав плата, социјално. Мислев дека нашиот квалитет ќе промени нешто во односот кон нас, но не, се инсистираше да останеме аматерски театар.“

3. Културната состојба:

Рахим Бурхан: „Не нè земаа сериозно, ниту пак Ромите како политички фактор можеа да направат некаков притисок. Оние што решаваа не гледаа од два сантима подалеку,

ниту пак за културната афирмација на Македонија. Мене ми е криво што јас дојдов во ситуација да го напуштам Скопје. Мачно ми е за тоа да зборувам, зборот станува бајат во устата."

4. Политичка состојба:

Рахим Бурхан: „Театарот има моќ да облагородува, нема моќ да всадува омраза. Требаше да го играме „Животот на човекот" во Шуто Оризари. И таму каде што стоеше сликата на Тито, се погоди прозорецот од нашата сценографија. И требаше да дојде актерот и да каже: „Види, таму е сè темно". Ние обично стававме црна завеса одзади за да биде темно во длабочината. И си велам, ако ја покријам сликата на Тито којзнае што ќе речат. И реков да се тргне сликата. После пет минути дојдоа двајца-тројца огромни полицајци и еден инспектор. Испитување, ова, она. Се испитуваа сите глумци. Мене последен. Дури траеше испитувањето заврши времето за претставата. Претставата не се одигра. Инспекторот беше некој умен човек, помлад и од мене. Ме праша дали сум другар со Унко и со Владе. Тоа уште повеќе ме изиритира. Момакот беше прекрасен, но тоа мене ми остана во горко сеќавање."

Дејноста на ТРП во Македонија (1971-1990):

Во овој период ТРП, освен во Скопје и Македонија, своите претстави ги игра во Југославија : Приштина, Ниш, Бар, Будва, Подгорица, Котор, Београд, Кикинда, Нови Сад, Суботица, Ваљево, Мостар, Сараево, Зеница, Тузла, Сплит, Вараждин, Задар, Пула, Дубровник, Загреб, Крањ, Љубљана, Горица, Марибор.

Рахим Бурхан: „Феноменот на „Пралипе" е и феномен на скопските интелектуалци и театарската скопска публика. Ако тие не доаѓаа, ако тие не нè поддржуваа, ние немаше да опстанеме. Зборувам со голема носталгија за тоа. Сакам да играм пред скопската публика. Имала добар вкус.

Ромската публика имаше мал проблем со разбирањето на нашите претстави. Но ние тргнавме по нашиот пат, понатаму, да истражуваме, и во смисла на репертоар, на форма, на играта. И секогаш велев, и денес велам: не ја делам театарската публика по нејзината национална припадност, тоа е „театарска публика". Но, македонската театарска публика беше поблиску до тоа што ние го работевме. Ромската публика допрва требаше да дојде до тоа."

Дејноста на ТРП во Германија (1991-2004):

ТРП се вклопува во културната политика на Theater an der Ruhr, во Милхајм, раководен од режисерот Роберто Чули. Во доминантната германска средина се вклопуваат во трендот на мултикултурноста, мошне актуелен во Германија во текот на деведесетите. Имаат просторна, финансиска, организациона и пропагандна поддршка од Theater an der Ruhr. Но, сите заработени средства од продадените претстави одат во касата на Theater an der Ruhr. Театарот е прифатен секаде низ Германија со огромен успех. Еден непотполн увид покажува дека играле најмалку во 60 града во Германија. Овој број и понатаму се зголемува.

Рахим Бурхан: „Ние игравме многу надвор. Во тоа време нè продаваа од 5000 до 9000 евра по претстава. Имаше сезони во која имав 70-80 гостувања. Матичната куќа ја полневме секогаш. Се почувствувавме сигурно. Организацијата на Theater an der Ruhr беше беспрекорна. Сите задачи ги вршевме крајно професионално. Во тој контекс ние бевме задоволни; тие го најдоа својот интерес, ние нашиот. Првпат во историјата на нашиот театар можевме да планираме сезона. Остануваме таму десет години. После тоа почнуваме да делуваме самостојно."

Од 2001 година ТРП се одвојува од Theater an der Ruhr и се обидува самостојно да опстане.

Рахим Бурхан: „Всушност, Роберто Чули рече, ајде, обидете се да се интегрирате во германскиот театар. Но, за несреќа тој тука не зеде активно учество, да ни помага, да нè воведе. И ние дојдовме во една тешка ситуација. Вре-

ме беше да се реши што понатаму. И јас решив да тргнеме понатаму. Да работиме. Контактите со Theater an der Ruhr ги одржуваме и денес, бидејќи тоа што тие го направија за нас го нема во европски театарски рамки. Роберто сам се бореше за нас."

ТРП се сели во Дизелдорф каде во една напуштена централа го создава својот простор за проби и претстави. Имаат свое конто. Потоа одат во Келн каде што на Хоспелт штрасе 49 добиваат работни простории и еден хангар што го адаптираат во театар со 190 седишта. Работат под име EUROPA ROMA THEATER PRALIPE. Од првичниот состав на ТРП останати се само Раим Бурхан, Шабан Бајрам, Сунчица Тодиќ и Силвија Пинку.

Рахим Бурхан: „Сè уште не нè третираат како дел од германскиот театар. Туку како некое тело кое овде опстанува. Ако сега не најдам простор во Келн и ако Германија не ни даде средства, да ја зголеми сумата на субвенции, не знам колку ќе опстанеме. Прашање на нерви. Нашите финансиски субвенции се: 120 000 евра од Републиката Северна Рајна Вестфалија, 183 000 евра од Државата, тоа е 303 000 годишно. Тие средства се за правење на продукција. Фалат средства за одржување на просторот; тоа е 4000 евра месечно за кирија, без струја, телефони итн. Значи, ни фалат 200 000 евра. Значи ни треба 500 000 за да постоиме нормално."

Дејноста на ТРП во Европа – европската перцепција на ТРП (1971 – 1990):

Во 1975 година учествуваат на Фестивалот во Нанси, Атина и Делхи.

(1991 - 2004):

Гостуваат во градовите во: Шведска (3), Полска (8), Чешка (2), Австрија (2), Унгарија (2), Италија (8), Франција (4), Шпанија (4), Португалија (1), Белгија (3), Британија (2), Холандија (7), Луксембург (1), Данска (3), Финска (1), Швајцарија (2), Бугарија (1), Романија (4).

Награди:

Preis des Verbandes Deutcher Kritiker e.v. 1992; "Stern des Jahres" Der Abendzeitung Munchen, 1992; Preis Fur Die Beste Inszenuring Beim 12. WRW Theatertreffen 1993; Ruhpreis Fur Kunst und Wissenchaft Der Stadt Mulheim 1995; Lorca Preis 1998, Granada, Spanien;

- Учество на фестивалите и меѓународни успеси: директните „последици" на тие успеси (материјални, морални, естетички...)

Рахим Бурхан: „Наградите беа за нас полнење на батериите, мотивација да издржиме и да опстанеме, да веруваме во нешто. Не беше баш дарежлива критиката во Македонија кон нас. Но успесите во Белград, Загреб, Љубљана, Сараево, каде што елитата на театарската уметност сакаше да се дружи со нас и ни даваа поддршка, тоа нè хранеше."

Организационен модел на ТРП:

Од моментот кога ТРП станува професионален театар живее од продажбата на своите претстави. Годишно им се финансираат две претстави за кои конкурираат во Министерството за култура на Северна Рајна Вестфалија. Средствата ги наоѓаат и од копродукции со театарски фестивали.

В) <u>Истражување на театролошкиот контекст</u> (Кратка историја на ТРП)

Рахим Бурхан: „Некаде во 1969 година се собравме една група Роми кои инсистираа да ја работиме „Коштана". Дури и го преведовме на ромски, но не е одигран. Јас се повлеков. Ме немаше едно време. Потоа пак се појавив и со една група Роми, средношколци, пишувавме поезија, разговаравме за литература, си ги кажувавме нашите размислувања... И тука дојдовме до идеја да направиме ромски литературно-драмски клуб. Тука беа Сулејман Јусуф, Оскар Мамут, Сулејман Нуртен, Салија Салих, Ибраим Џемаил и други. И тргнавме. И се договоривме јас да го водам театарот.

Театарот јас многу случајно го открив нешто порано. Во Домот на градежниците, во литературниот клуб „Кочо Рацин" решивме да правиме *Вечер на ромска народна поезија*. Во тоа време таму беа и Русомир Богдановски, Ристо Петров, Санде Стојчески, Благоја Крстевски, Зија Зија, Цане Здравковски, Соња Каранџуловска, едно мешано друштво, Македонци, Турци, Роми. Едно убаво време. Со голема љубов и носталгија зборавам за тоа време. Јас бев исклучително добро прифатен од тоа јадро на млади пријатели. Тоа ми овозможи да процветам.

Ја зедовме книгата на Раде Ухлиќ и В. Радичевиќ. Сите бевме восхитени од таа поезија. Мислевме претставата да ја направи Предраг Дишљенковиќ, но нему не му се работеше. И некој предложи јас да го направам тоа. Јас поим немам од режија! Јас пишував поезија и имав отпор кон натурализам. Да биде повеќе циганска љубовна поезија. Ставивме некои гранки... Соња Каранџуловска пееше „Џелем, џелем"... (се смее).

Втората вечер беше посветена на Назим Хикмет, турски поет. Тука се запознав со Фахри Али и го открив Илхами Емин. Тој ни даде снимка со гласот на поетот. И јас направив избор. На вечерта за Назим Хикмет, глумците говореа на турски и македонски. И во еден миг влезе снимката на Назим Хикмет, како тој рецитира, а потоа од прв ред стана Илхами Емин и говореше една анегдота за Хикмет. Во тоа време Фахри Али и Зија Зија решија да прават некаков турско-младински театар. Ме повлекоа и мене. И што ќе работиме? „Ej вие надвор" од Вилјам Саројан, но драматизација ќе направи Илхами Емин, а ќе направи уште еден предтекст, „На Агоп очите". Го направија театарот „Орхан Вели". Тогаш првпат ја запознав Бедија Беговска. Нејзина прва улога беше во тој театар. Илхами Емин таа година доби награда за најдобра книга и тој сета сума од наградата ја даде за да се опреми претставата!

Шоферите велат, кога еднаш ќе испиеш бензин тогаш стално ќе сакаш да возиш. Јас уште не испив бензин, но го осетив мирисот на театарот и го засакав. Секогаш велам, тогаш станав мало театарско глувче. Во Шуто Оризари имаше Културно-уметничко друштво „Пралипе". Ромски танци и песни. Ромската публика го доживуваше тоа со катарза. Отидов таму и разговарав со тогашниот претседател на друштвото Абди Фаик. И тука почнавме. Но првата претстава ја направиме на крајот на летото, некаде 1970 година, *Вечер на поезија на Ф. Г. Лорка*. Тоа беа деца од средно школо, и одев кај секој родител поединечно да ги пуштат да доаѓаат на проби. *Вечерта на Лорка*, направивме нешто како сценографија, ја дадовме во Работнички дом. На ромски. Првата генерација се: Салија Салих, Кадри Кенан, Нација Рахим, Сејфула Рамадан. Имаше само пет Ромки. Најверојатна причина за нивната малуброjност е патријархалната средина, но и несигурната актерска професија."

Репертоар на ТРП

<u>Македонскиот дел:</u>

***НЕ, НЕ*, премиера: 1971, јазик: македонски**

Рахим Бурхан: „После *Вечерта на поезија на Лорка* рековме ќе правиме претстава! Веќе тоа беше драмска група при КУД „Пралипе". Прва вистинска театарска претстава беше „Не, не" од словенечкиот писател Франчек Брошник, колаж од текстови на преживеани виетнамци. Пробавме во хангарите, во школото во Шуто Оризари. Беше многу топло! Претставата ја пријавивме за градските театарски смотри. Ја играме претставата во Шуто Оризари пред Димитар Станкоски и Иван Иванов-

ски, селекторите. И едногласно рекоа дека одиме во Битола, на Републичките смотри. Таа претстава ја игравме на македонски, уште немавме храброст да играме претстава на ромски.“

***MAUTJE (Божица на виолината),* премиера: 1972, јазик: ромски**

Рахим Бурхан: „Фахри Али имаше некое литературно читање во Белград, претставување на турската поезија. И на шетање по книжарите ја наоѓа „Театарот и неговиот двојник“ на Арто. И мојот добар другар Фахри Али ми ја донесува за подарок. Како да ми дал на подарок „Куран“ или „Библија“! Немав чуено за Арто, за Гротовски нешто. И ја читав таа прекрасна поезија, која создава разни слики и метафори во главата. И тогаш си реков ќе направиме една посериозна претстава каде што сами себе ќе се испитуваме, сами себе ќе се откриваме. Во „Маутие“ ние себе се откривме и така откриени се дадовме на публиката да нè запознае. И ден-денес кога ќе речеш дека Ромите имаат свои ритуали и митологија малку им е чудно на луѓето. Знаејќи дека потекнуваме од Индија уште како имаме митологија. И така почнавме да се занимаваме со ритуалниот театар, како што вели Арто. Гротовски вели дека театарот го открил во Индија. За мене тоа беше голем поттик. Јас тоа, значи, го имам некаде во стомакот, само треба да го извадам надвор! Водев голема сметка глумците тоа да го извадат од себе, затоа што сите тоа го носеа во себе. Тоа беше сериозна работа. Читавме литература, правевме сцени. Претставата ја работевме осум месеци! Сценографијата беше едноставна; еден трупец на чии колци беа закачени тикви направени како черепи, една сламена кукла и долу еден голем теписон, за да не дојде до повреда на глумците, а преку него бело платно на кое беа испишани сите сцени по ред. Публиката можеше директно да ги чита сцените уште при влегување. Пробавме и премиерата ја одигравме во Шуто Оризари. Прва целовечерна претстава на ромски. После претставата разговаравме за претставата со публиката. Таа претстава ни отвори врата. Во 1975 година бевме со таа претстава на Фестивалот во Нанси. На селекторот Жан Палар препорака да нè гледа му дал Јован Ќирилов. Селекторот нè гледаше во Домот на млади и веднаш после претставата ни рече дека одиме во Нанси. Пари за патот ни даде Комисијата за врски со странство. И тоа во последен миг. Отидовме со воз во Нанси. Се сеќавам дека носевме еден голем теписон за сценографијата, и Жак Ланг, директорот на фестивалот, подметна рамо и тој да ни помогне за да го однесеме каде што треба. Таму нè гледа Бранко Брезовац и тој им се јавува на Слободан Шнајдер, Вјеран Зупан, Бранко Матан, Божо Ковачевиќ – го пратиле како селектор за да донесе некоја претстава во Загреб. И тој им се јавува на Шнајдер и Вјеран и им вели дека открил некакви Цигани од Скопје. Луд ли си ти, му велат тие, ние те пративме во Нанси, а ти ни праќаш Цигани од Скопје! Тој инсистираше и отидовме во Загреб! Игравме во ИТД. Но, нашето прво излегување од Скопје е учествувањето со таа претстава во Белград на БРАМС. Во Домот на младите, во просторијата каде што Кинотеката направи кино-сала, претставата ја гледаше и индискиот амбасадор. Посакал да ја гледа „Маутие“, но протоколот не дозволи претставата да биде пред публика, туку тој нè гледаше сам со жена му. Единствено брат ми беше присутен. Амбасадорот беше трогнат, солзи пушти, рече дека првпат доживува на ваков начин ја доживува голготата на Ромите.

Во Индија се слави „Гурув ден“ (Ѓурѓов ден), гуру значи крава, се собираат зелени гранки и се оди во река на ритуално капење. Претставата почнува на еден помошен простор. Ќе се испружат и полека стануваат, тргнуваат и тргнувајќи ја почнуваат својата приказна. Големиот Ѓавол (Шулц) доаѓа, го прекинува тој ритуал на Ромите, ги ослепува и ги спотерува по патиштата. Маутие (Салија Салих) е „Божица на виолината“, со својата виолина им го враќа видот. Ги излекува од слепило. Ја буди, всушност, љубовта кон својата култура, кон својот идентитет. Во тие години беше Првиот конгрес на Ромите во Лондон, во 1971, се изгласа знамето, се договоривме за писмото. Текстот

на Маутие го составив со читање на разна литература, особено книгата на Жан Клебер „Цигани“. Тука ја открив божицата Маутие. Направив синопсис, каде што со актерите правевме сцени. На виолина свиреше Шерифа Рамадан. Еден дечко, ром од Врање, Ратко Силвестаревиќ, студираше музика во Скопје, ја направи приспивната песна, според песна од книгата на В. Радиќевиќ.

Ние правиме еден конгломерат на ромскиот јазик. Не користиме турцизми, македонизми, србизми и почнавме да градиме еден јазик без разлика од кој дијалект само да биде ромски. Го употребуваме џамбаскиот, како најзатворен, најавтентичен, но подоцна сфативме дека и тие употребувале туѓи зборови, особено румински. Употребуваме и ковачки, арлиски, мацунски (дојденски, со доста турцизми), барутчиски (оттука и топхаане, Топаана). Најновото убедување на некои драги пријатели е дека во арлискиот има најголема блискост со санскритскиот. Ги чистиме само зборовите кои не се ромски. Немаме комплекси и вградуваме зборови од сите дијалекти.“

RATVALE BIJAVA
(Крвави свадби)
од Ф. Г. Лорка,
Премиера: 1973,
јазик: ромски

Рахим Бурхан: „Веќе пробавме во Домот на младите. Се спријателив со Исо Руси. Тој се бореше таму за нас. Од оваа претстава сè до новата верзија со која дојдеме во Германија останавме во Домот на младите. Тоа беше храброст да се дрзнеме да ја преведеме драмата на ромски. Тогаш многу малкумина наши книжевници пишуваа на ромски. За нас како Роми имаше големо значење да се говори на сцената на ромски. Но, без разлика на тоа јас водев голема сметка за претставата. Крум Стојанов, актерот од Драмски театар, ја направи сценографијата. Дури и макета ми даде. Првпат имав макета на сценографија во рацете! Дојде и на проба! Ја изведовме сценографијата најдобро што можевме, а на плакатот пишуваше дека сценографијата е на Крум Стојанов! Разликата помеѓу оваа претстава и втората, освен во сценографијата, актерската игра, сценските метафори, играта со реквизита, е токму во радикалниот штрих. Јас секогаш барам некое свое единство помеѓу далекуисточниот и европскиот театар. Јас тоа го правам по некое мое толкување, нема рецепт за тоа. Играта со реквизита ми е многу битна. Преводот го пра-

Од претставата „Крвави свадби“, Ф. Г. Лорка

вевме заедно. Јас никогаш не работам сам на преводот. Секогаш некој ја прави првата рака, на пример.“

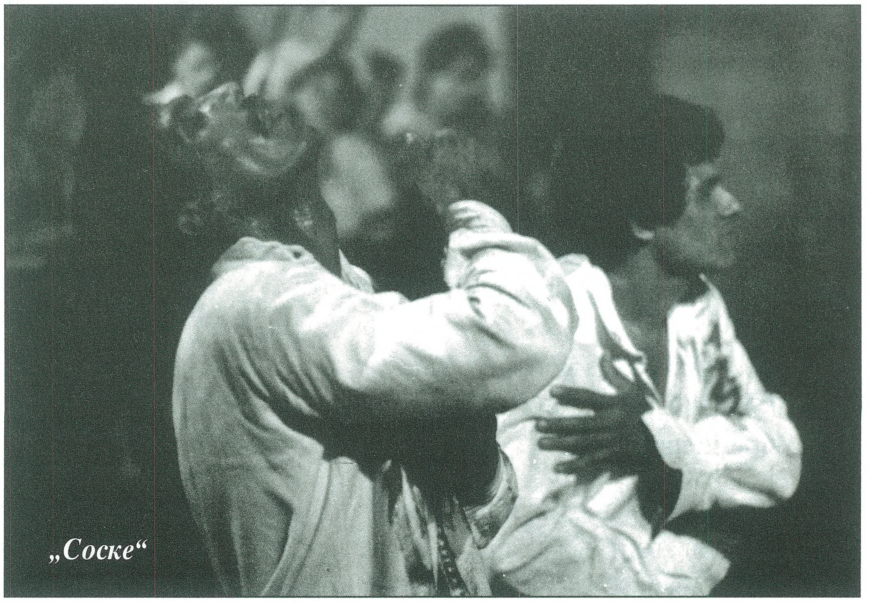
BIBAHTALI (Кобна жена),
преработка на ромска поезија
со Халим Мемет,
премиера: 1976, јазик: ромски

***SINE HEM ISI (Беше и има),* по мотиви од М. А. Астуриас, премиера: 1976, јазик: ромски**

Три романи од кои прави драматизација заедно со актерите Сами Осман и Оскар Мамут. Сценографијата е на сликарот Мустафа Асим. Со претставата одат на МЕС во Сараево, овојпат во конкуренција. Добиваат награда.

SOSKE (Зошто),
премиера: 1977, јазик: ромски

Рахим Бурхан: „Тоа е претстава што го продолжува патот што е поставен со „Маутие“. Првична идеја е да се направи претстава за концлогорите и Ромите. Бранко Матан заминува во Јасеновац и собира материјали, фотографии и книги кои му ги испрати. Почетокот на работата е следен од страв дека сето тоа ќе може театарски да се оствари. Непрестајно се прашувавме „Зошто се појавила толкава омраза кон Ромите“. Читаме, разговараме, го прошируваме прашањето на „Зошто се појавува толкаво зло во човештвото“. Претставата ја почнуваме со ритуалот на премин во Нова Гвинеја, според кој момчето станува маж и стекнува право да се жени дури откако ќе донесе череп од убиениот непријател од соседното племе. Продолжуваме со темата на Окованиот Прометеј кој бива казнет затоа што им помогнал на луѓето. Темата за власта и злото ја продолжуваме со Магбет. Последниот дел од приказната за злото е сценско-поетска слика за злото на нацизмот во Јасеновац. Претставата се работи долго, околу десет месеци. Се договоривме со Бранко Брезовац претставата да биде прикажана на „Денови на Младиот отворен театар“ во Загреб. Бранко Матан доаѓа во Скопје и гледа проба од сè уште недовршената претстава. Ме замолува премиерата да биде во Загреб. Премиерата се одржува во Загреб во уметничката галерија „Колегиум Артистикум“ и претставува повеќе од успех. Нè открива критичарот Далибор Форетиќ и се воодушевува од нашата изведба. Оттогаш редовно ги следи нашите остварувања. Во 1975 год. ја добиваме наградата на списанието „Пролог“. Претставата ја пријавуваме за МЕС во Сараево. Во 1976 година Унковски е сојузен селектор и тој прави еден компромис: нè предложува ниедна претстава од Македонија во конкуренција, но ја пријавува „Соске“ вон конкуренција. Приемот на публиката во Сараево во првите пет минути е „студен и арогантен“, но моќта на претставата го прави своето – ја обзема публиката и таа нè наградува со еуфоричен аплауз. Бидејќи пропозициите не дозволуваат да се додели награда за претстава вон конкуренција, жирито донесува одлука една награда да не се додели „затоа што не може да се додели за „Соске“. Претставата ја играме во повеќе места; во Белград, во Студентскиот културен центар во Нов Белград се игра пред околу



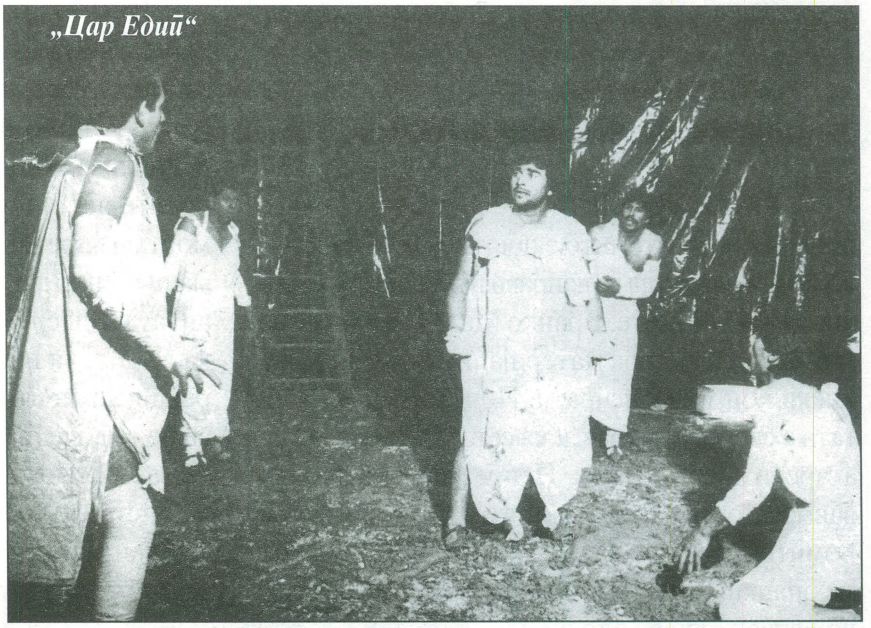
„Соске“

2000 гледачи студенти. Играат во Љубљана, во Нова Горица, Дубровник, Сплит... Учествуваме на фестивалот „Театар на нации“ во Амстердам.“

MANUSESKORO DZIVDIPE
(Животот на Човекот)
од Леонид Андреев, премиера: 1981

Рахим Бурхан: „Сами Осман и Јонуз Муарем го прават првиот превод. Прво гостување на актер од страна; Јелдез Рифат од Театарот на народностите – Турска драма. Игра на ромски јазик. Црна претстава. Огорчен е односот кон неговиот театар.“

ЦАР ЕДИП,
од Софокле,
премиера: 1983,
во холот на Домот
на младите „25 Мај“



„Цар Едип“

Рахим Бурхан: „Направивме страшен штрих. Го оставив само јадрото. Некаде прочитав дека Јан Кот како турист прашал некој шнајдер каде е Теба? Под нас, му одговорил шнајдерот. Па, под нас е кал. И решив да го играме во кал. Тоа беше вертикала во играта. Одозгора доаѓа само Тиресиј и на крајот само Едип оди горе, кон Бога. Сите други остануваат во дупката, во калиште. Не завршува како кај Софокле. Јокаста кај нас не се убива, туку останува долу и се обидува да го испере костимот на Едип од калта, го зема гревот, вината на себе. Таа претстава е еден од столбовите на театарот „Пралипе“.

O MANUSA THAJ O GOLUBJA,
***(Луѓе и ѓулаби),* од Ирфан Бељур,**
премиера: 1984

Рахим Бурхан: „Слушнав за една приказна, како еден агент од Скопје, за време на Втората светска војна, многу ги тормозел Ромите. Го заразив Ирфан Бељур со таа приказна. Ирфан почна да пишува. Пишува многу бавно. Главниот јунак веќе го најдовме. Тоа беше Енвер, актер од Турската драма. Тој имаше обичај во бифето на театарот да си нарача ракиичка-две, а ние ќе седневме на соседната маса и го набљудувавме. И Ирфан успеа да ја направи таа драма. Тој го пишуваше текстот на турски, го преведовме на македонски, за да го играме на ромски. Праизведбата беше во подрумот на Домот на младите. Сакавме да направиме претстава со која ќе конкурираме за Стериино позорје. Сакав да влеземе на тој голем фестивал, бидејќи на сите други игравме. Но Џевад Карахасан не собра сила да ја избере.“

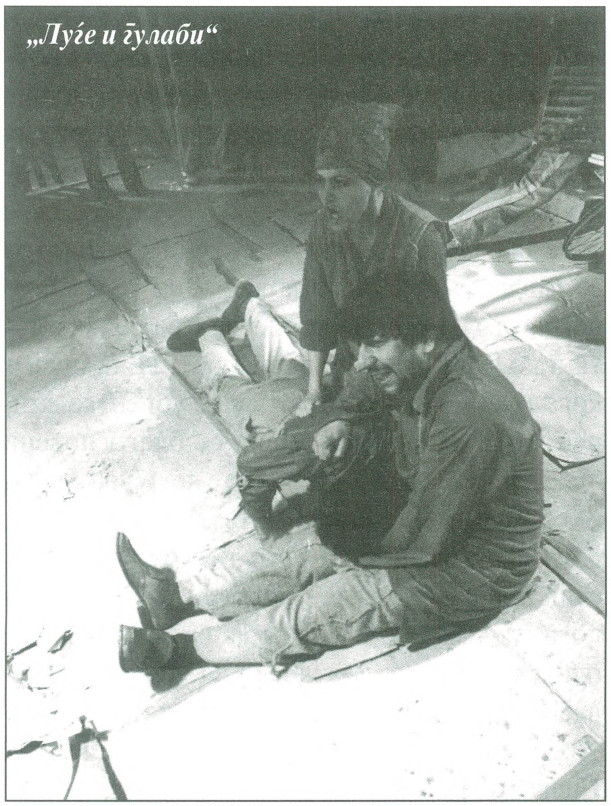
BITUVJARDO (Нејушач),
соработка со театарот
КПГТ од Суботица, премиера: ___,
јазик: ромски

Рахим Бурхан: „Тоа беше во време кога Љубиша Ристиќ добива театар во Суботица. Случајно се наоѓаме во Белград, на Теразије, и ме покани да одиме таму. Некој хрватски сликар, наивец, кој доста време бил гастарбајтер во Германија, напиша драма „Непушач“, за гастарбајтери. Ристиќ дојде до идеја да ја правиме истата драма три ансамбли; Бранко Брезовац со хрватски ансамбл, јас со скопски „Пра-

липе“, и Љубиша со екипата од Суботица. Една претстава но секој го правеше својот дел од приказната. Со „Пралипе“ отидовме во Суботица, потпишавме договори, и работевме таму. Глумците првпат видоа договори. Прв професионален ангажман. Работевме два месеца. Ние го преработивме текстот и направивме претстава за Ромите во Југославија. Со таа претстава бевме и во Германија, кај Роберто Чули.“

BIAGORESKO PUCHIPA
***(Бесконечно прашање)*,**
од Јелена Влатковиќ,
премиера во Дом на младите - Скопје, 1986; јазик: германски, ромски

Рахим Бурхан: „Јас го нарачав текстот од неа. Скоро на зададена тема: Ромите и нацизмот. Таа наоѓа многу интересни документи. Една чудна приказна за мешан брак помеѓу Германец и Синти Ромка. На крајот тој е принуден да оди на источниот фронт, а таа со своите деца во конц-логор. Таа претстава нема долг век, но е значајна во смисла на наш општествено-политички ангажман. Тука ни гостуваат Ацо Јовановски, Мајда Тушар, Вртева.“


„Луѓе и гулаби“

TEBAKERI TRAGEDIJA
***(Тебанска трагедија – Цар Едип, Едип на Колон, Антигона)*, Софокле, продукција на КПГТ од Суботица, премиера: 1986**

Рахим Бурхан: „Гостуваат актери од Младинско од Љубљана, Драгица Поточњак...“

***ОРЕСТИЈА*, од Ајсхил, продукција на Фестивалот во Будва, премиера: 1988**

Рахим Бурхан: „Гостуваат Младен Млачнак, Дамјана Чарне од Младинско... Глумците доаѓаа да играат со нас на ромски со голем интерес. Мешањето на нашиот ансамбал со нив покажа дека нашите глумци можат да играат со најголемите глумци од Југославија и да не се забележува голема разлика. Дојдените прифаќаа естетиката што јас ја работев.“

***МАРАТ/САД*, од Питер Вајс, продукција „Студентски културни центар – Београд“, премиера: 1988**

Рахим Бурхан: „Сфаќаме дека немаме шанса да добиваме пари во Македонија и правиме претстави копродукции. Тоа беше начин како театарот да прави нешто, да излегува. Пробите се во Домот на младите, се селиме во СКЦ-Белград, таму е премиерата.“

***ЈЕЃУПКА*, од Ветрановиќ и Пелегриновиќ, продукција на Фестивалот во Будва, премиера: 1989**

Рахим Бурхан: „Далибор Форетиќ ми го предложи тој текст. Се играше на плажа во Будва. Веќе после „Јеѓупка“ имавме разговори со Роберто Чули. Разменивме писма. Се видовме во Сплит, а потоа во Белград. Ни прати писмо дека му е одобрен пилот-проект. Треба да решам кој текст. Собрав книги, отидов се-

дум дена во Брезовица. Сам со себе. Решив тоа да биде „Крвави свадби“ од Лорка. Еднаш го работев како млад, но си реков дека тоа треба да го направам. Работев по Југославија, сфатив што ми треба; поетски свет, полна емоција и поетски симболи. И почнав да го собирам ансамблот. Еден дел од Ромите актери ме одбија. Ми фалеа глумци и тогаш ја открив Силвија Пинку од Нови Сад, Сунчица Тодиќ веќе ја знаев од Мостар. Скоро 100 посто од сценографијата и костимите беа направени во Скопје. Во Германија имавме седум дена за проби, да се адаптираме. Претставата е голем успех, и игравме три месеци во Милхајм и по разни места. Се враќаме во Скопје, во меѓувреме Роберто Чули ја извојува борбата да дојдеме таму. Ѕидот во Германија е срушен и мултикултурата е во мода. Потпишуваме на година дена и почнуваме подготовки за „Отело“, втората претстава.

Екипата на „Пралипе“ која доаѓа во Германија и потпишува договори ја сочинуваат: Рахим Бурхан, режисер; Сунчица Тодиќ, Сами Осман, Елизабета Кочоска, Умер Џемаил, Нецо Осман, Силвија Пинку, Шабан Бајрам, Ројан Шабан, Руиш Мустафа, актери; Ружди Алија, светло; Ерол Беговиќ, тон. Инаку, сценографијата е на Владимир Георгиевски, костими, Елена Дончева, музика Валентино Скендеровски.“

Во периодот 1971–1990 има одиграно 15 претстави, од кои: една на македонски (Не, Не) останатите на ромски јазик. Од македонски автори: Ирфан Бељур (напишан на турски, преведен на ромски). Од Југословенски автори; словенечки: Франчек Брошник, (НЕ, НЕ); Јелена Влатковиќ (БЕСКОНЕЧНО ПРАШАЊЕ), хрватски: Ветрановиќ и Пелегриновиќ (ЈЕЃУПКА).

Во периодот 1991-2004; словенечки: Драгица Поточник (КАЛЕА), Иво Светина (ШЕХЕРЕЗАДА), македонски: Горан Стефановски (ТЕТОВИРАНИ ДУШИ), Живко Чинго (ГОЛЕМАТА ВОДА).

б) Германскиот дел:

Репертоар на ТРП:

***RATVALE BIJAVA (Крвави свадби)*, од Федерико Гарсија Лорка, премиера: 7 јануари 1991, во THEATER AN DER RUHR, Милхајм, јазик: ромски**

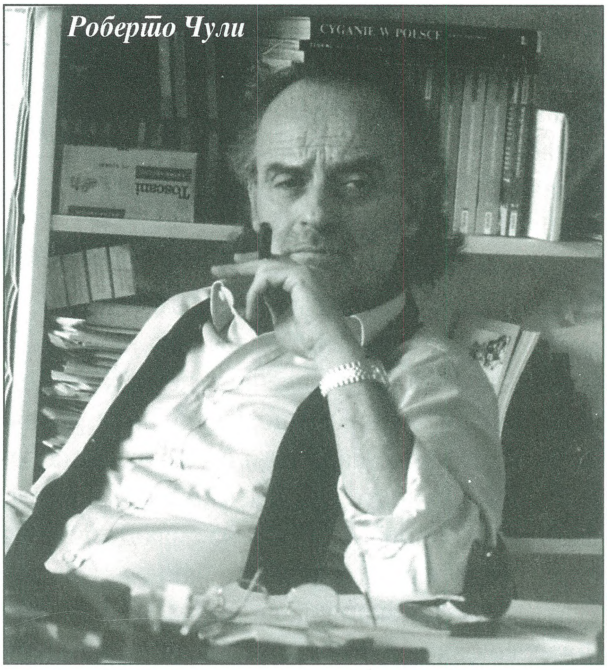
Рахим Бурхан: „Јас сум пропаднат поет. Јас сум нереализиран поет.

Престанав да пишувам кога го засакав театарот. Но, мислам дека останав поет на сценската метафора. Поезијата непрестајно ме привлекува. Лорка е поет. Неговите драми се поетски, полни со метафори. Ми дава можност да размислувам како да направам сценски метафори. На едно место Лорка вели: „Кога играте поезија немојте само да ја говорите на сцената, туку направете поезија.“ Тоа ми беше голема поука. Во таа претстава има голем набој на емоции, да не речам кавга на емоции. Полни реплики, со паузи. Од почетокот на претставата се подготвува смртта. И тој погребен ритуал кој полека на крајот и се реализира. Со ништо не е силно назначена смртта, но тука е, во атмосферата, во мизансценот, во тоналитетот, тишините... Се занимававме со кондензација на емоциите. Со редуцирана емоција да се изрази нешто. Глумците лесно може да согорат од емоции. Да се оди со онолку емоција колку што треба, но да се наслути дека таа е огромна. Омразата на мајката е огромна и тоа се гледа од нејзиното држење на телото, до нејзиното одење. До користење на реквизитата и по тоналитетот на говорот. И на крајот кога таа умира, нејзиниот син е убиен, со смирен тоналитет вели: „Нека се благословени овие жита под кои лежат моите покојни.“ Полн, со солзи во очите, но без патетичен тоналитет. Костимите, сценографијата, тие се во потполно единство со емоциите и играта. Јас не помнам кога сум имал претстава која била во толкаво одинство на сите театарски елементи, почнувајќи од глумата, штрихот, музиката, светлото... Тоа е трезвен склоп на сите елементи. Сценографијата е огромна порта со портиче.

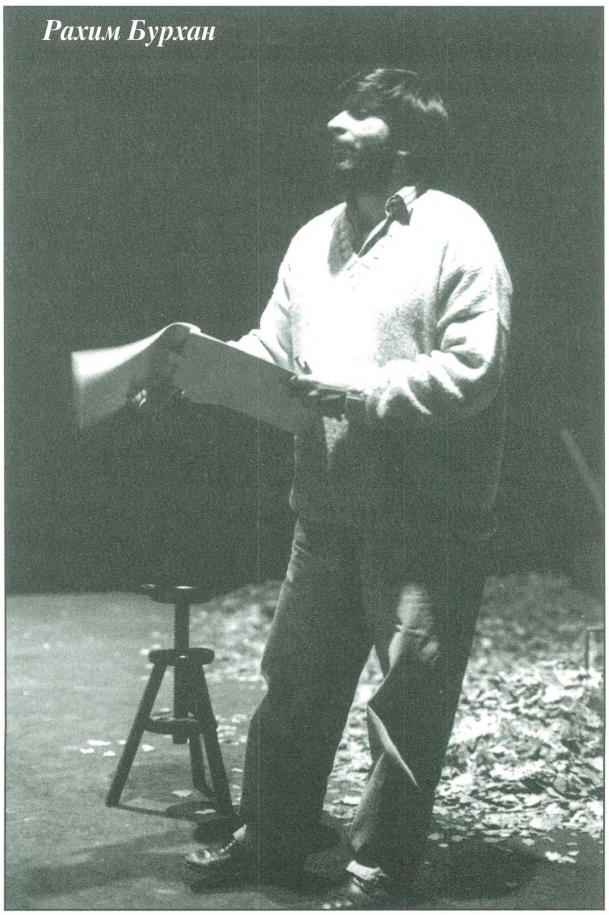
Тоа се порти од моето детство, од моето маало. Живеев некаде измеѓу Топана и Чаир. Тоа е мое видување на тој свет во Шпанија. Имаме дупли порти. Како да се отвораат вратите кон некаде. Кога се отвораат вторите порти се гледаат гробишта. Кандила што светат. И се појуваат некои дервиши што фрлаат портокали за душата на покојните. Таа синтеза на христијанскиот и муслиманскиот свет е всушност многу битен елемент. Тоа во Шпанија го има. Во архитектурата, во начинот на кој луѓето седат пред порта, се гледа дека исламот има оставено нешто, но тоа е како единство, не како судир. Тоа е повеќе нешто судбинско. Судбинско е и судрувањето на двете фамилии. Златната и црната боја се доминантни во сценографијата. Тоа е асоцијација на Таџ Махал и Алхамбра. Тоа е спојување на две цивилизации. Тоа се гледа и во сцената кога мајката седи на стол на малото портиче, пола стол надвор, пола внатре, синот под нејзините нозе. Низ тој отвор на малото портиче приказната почнува да излегува надвор. Младите се убиваат со нем крик. Невестата крикнува, тоа се гледа, но без глас."

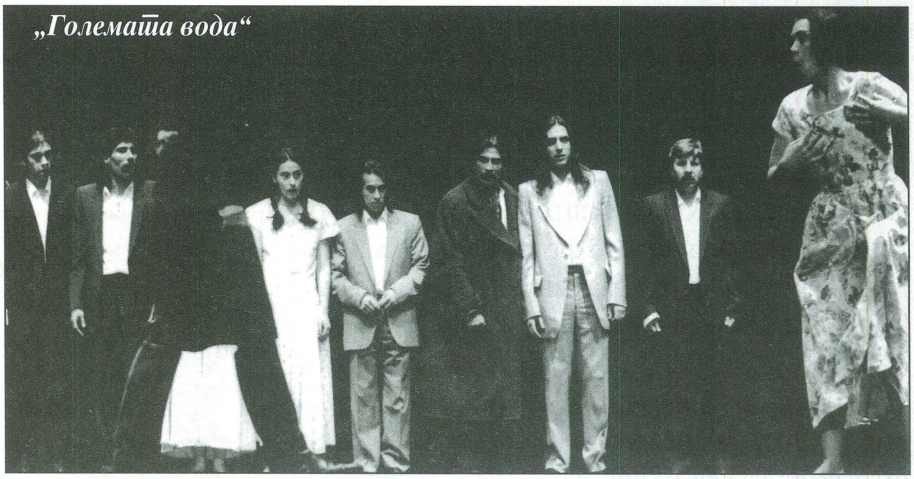
***ОТЕЛО*, од В. Шекспир, премиера: 27 ноември 1991, во THEATER AN DER RUHR, Милхајм, јазик: ромски, превод: Сами Осман**

Рахим Бурхин: „Пред Роберто Чули излегов со два предлога. Главниот „Пер Гинт" и резервниот „Отело". Ми беше важно Роберто да рече: Ајде, тргнуваме со втор проект. Кога го спомнав „Отело", тој стана, запали пура и рече: „Тоа е проектот!" Само што почнавме со пробите кога дојде Хелмут Шефер, драматургот на Чули и рече: „Веќе десет претстави се продадени." Тука направив добар потег со поделбата: Нецо Осман беше Отело, Сунчица Тодиќ Дездемона. За мене Дездемона е стара мома. Убава, прекрасна, но не се омажила. Таа не бара надворешна убавина, туку благородност. Таа благородноста ја наоѓа кај Отело. И таа се вљубува. Таа решава да се „ожени", да стане жена (се смее). И тогаш реков: „Нецо е таков како што го дал Господ, не е баш црн како Мавар, но блиску до таа боја. Што сега? Да го фарбам црн? Ќе биде смешно. И си реков не, Нецо ќе остане во својата циганска кожа (се смее).



Роберто Чули


Рахим Бурхан


„Големата вода“

А сите други глумци ќе влегуваат на сцена и пред публиката со сунѓерчиња ќе го фарбаат лицето во бело. Но не и Дездемона! Таа е надвор од тој круг! Битна работа ми беше почетокот на претставата. Јаго! Што е причината? До каде се соголува Јаго? Јас го соблеков Јаго гол. Тој е стуткан, гледа кон едно јаболко, гледа, гледа, и на крајот станува, го зема јаболкото, каснува и поаѓа. Таа назнака на сите им беше јасна. Многу ме мачеше убиството на Дездемона. Направени се многу варијанти. Не затоа што сакам да направам по секоја цена нешто ново. Дури можам да земам и некој цитат, ако тоа ми се допаѓа. Отело ја убива Дездемона од љубов и поради љубов. Со бакнеж. Се консултирав и со лекари, дали може да се задуши човек со бакнеж. Ме уверија дека може. Дали може или не може, не е толку ни битно. Важно е дека публиката веруваше дека може. Веруваше дека тој ја задушил со бакнеж. Претставата е играна над сто пати. Како што гледаш, класичниот репертоар се бара многу повеќе.“

***СЕДУМИНА ПРОТИВ ТЕБА /АНТИГОНА*, Ајсхил/Софокле, премиера: 22 септември 1992 во Дизелдорф, прва копродукција на „Пралипе“ со Schauspielhaus, премиера: 17 октомври 1992, во THEATER AN DER RUHR, Милхајм, јазик: ромски**

Рахим Бурхан: „И јас и Роберто бевме врзани за Југославија. Навистина ме болеше сето она што се случува таму. Јас во таа претстава укажав што сè ќе се случи таму; дека брат ќе убие брат. Сите теми врзани за „Антигона“ и „Седумина против Теба“, сето тоа ќе се случи таму. Во еден момент на претставата намерно правиме Брехтовски ефект; кога Креонт говори пуштаме емисија од радио во која се даваат информации за состојбата на патиштата. Каде има застој на патиштата, каде несреќи... Влегуваме во современост, и тоа беше еден мал шок за публиката. Но, се случи еден друг пех, Сами Осман на ден на премиера скрши нога. И бидејќи кај Роберто не може да се случи да се откаже премиера, тогаш Нецо, кој играше во вториот дел, во „Антигона“ излезе на сцена и го читаше текстот. Подоцна таа претстава не можеше да добие своја полна рехабилитација.“

***О BARO PHANI (Големата вода),* според истоимениот роман од Живко Чинго, соработка со Фестивалот во Лудвисбург, премиера: 20 мај 1993 во Лудвигсбург, 10 јуни 1993 во Милхајм, јазик: ромски**

Рахим Бурхан: „Чинго уште во седумдесеттите ме воодушевуваше со својата „Пасквелија“. Јас ги знаев и двете режии; и на Ставрев во МНТ и на Милчин во Албанската драма. Сепак решив да го работам. Прво Кица Барџиевска Колберг го преведе романот на германски, за да имаат Чули и Шефер претстава за тоа што сакам да го работам. Роберто беше воодушевен. Драматизацијата ја направив заедно со глумците. Но, ги имавме на увид и двете драматизации што ги работеа моите колеги. Сепак ние тргнавме по некои наши патишта. Чули веруваше во оваа претстава, беше воодушевен кога дојде на една проба, и ни даде зелено светло да играме на Театарскиот фестивал на Северна Вестфалија. Жирито ни даде награда за

најдобра претстава таа година. Тоа беше големо признание за нас. Сценографијата беше еден затворен простор; ѕид и едно мало вратиче низ кое се влегува, но не се излегува. Имено, децата не излегуваа. Претстава која доживеа голем успех кај критичарите, но не помина добро на каса. Продадовме под педесет претстави. Тоа е мал број. Можеби затоа што беше претешка тема, а ѕидот и тушевите асоцираа на конц-логорите. Некои тврдат дека тоа е најдобрата претстава на „Пралипе“. “

***РОМЕО И ЈУЛИЈА* од В. Шекспир, премиера на 17 март 1994, во THEATER AN DER RUHR, Raffelbergpark, Милхајм, јазик: ромски**

Рахим Бурхан: „Се враќам на мој терен, на класика. Се враќам таму каде што сакам да копам и мислам дека стално наоѓам нешто. Тука го препознав Сараево како место на случување, во место каде што љубовта беше доминантна, во место каде што не се прашуваше кој што е и каков е. Сценографијата беше еден испокршен мост, но како метафора на спојување на две религии, две страни, две убедувања. Тука е многу битно што ја појавувам музиката од песната на Шантиќ „Емина“. На крајот се пука рафал на таа песна, ја убиваат и песната.“

„Ромео и Јулија“

***CHOHANE (Вештерки),* инспирирано од романот на Г. Маркес „За љубовта и другите демони“, премиера: 19 декември 1994, во THEATER AN DER RUHR, Милхајм, на ромски**

Рахим Бурхан: „Се работи за едно девојче кое го сметаат за вештерка.

Свештеникот се вљубува во неа…“

***TETOVIRIME VOGJA (Тетовирани души)* од Горан Стефановски, премиера: 25 јануари 1996 во THEATER AN DER RUHR, Милхајм, јазик: ромски**

Рахим Бурхан: „Горан како автор многу го сакам. И татко му Мирко како млад многу ме поддржуваше. Текст со отворена драматургија; јас така го читав текстот; за сите и за секаде. Проблемот на жигосување или на обележување за жал и во ова време е актуелен. Дали себе се обележуваме и жигосуваме или некој друг го прави тоа – исто е. Чуден триаголник на ликови: Стрезо кој е збунет, не знае кој е и што е, Цибра кој е обележан како таков и Војдан кој го бара идентитетот. И тука јас го наоѓам и мојот проблем, тоа го наоѓам овде во Германија како што Горан го нашол во Македонија. Ги исфрлив сите национални и географски обележја. Сценографијата е збир на фрижидери, опкружени сме со студен свет. На крајот ликовите ги собираат фрижидерите, од фрижидерите ги вадат своите мртви, прават една ледена санта на која се качуваат и не знаат каде одат. Слика која асоцира на сите случки од вчера, денес и утре. Во претставата имам многу две битни реквизити: икона и шамија. Јас доаѓам од старо Скопје, од сржта на Скопје, јас сум влезен многу длабоко во Скопје. Јас ги отворав очите, не ги затворав очите пред никого. Особено ги отворав очите за да бидам ова што мислев

да бидам. Заради сопствена култура морав да ја прочитам библијата. Тоа е наше поднебје. Твое и мое поднебје.

И знам луѓе кои си носеле со себе некои иконички. Знам луѓе чиј епицентар на живеење во нивниот стан е иконата и околу иконата. И Стрезо со себе ја носи таа икона, шамијата, или „чеврето“, како што би рекле старите скопјани, служи за потта, мачната пот да се избрише. Стално настојувал лицето да му биде чисто. За мене тоа бришење е битно. Во еден миг тоа „чевре“ станува шамија за играње. Шабан го игра Стрезо, а син му Едуард го игра Војдан, и синот ја зема шамијата со потта на својот татко. И тука е идентитетот. И денес се ежам на таа сцена. (На соговорникот) Ух, мајко моја. Мачно ме прашуваш. Си ја отворам душата, чоек, ми се полнат очите со солзи. (Се смее)

***O DRUMO (Пат)*,**
премиера: 31 мај 1996 во THEATER AN DER RUHR, Милхајм,
јазик: ромски

Рахим Бурхан: „Дваесет и пет години на театарот. Што да правиме?

Седиме со Роберто и разговараме. И Роберто вели да направам нешто што е збир, избор од наши претстави. Направивме исечоци од „Соске“ и од Едип. Тоа е повеќе наша лична карта. Сепак остана на репертоар, ја игравме. Актерите ја сакаа. Можеби затоа што јадовме торта на сцена. Тогаш првпат се појавив на сцена. (Се смее)

***E ВАКНЕ (Бакхи)*, од Еврипид,**
премиера: 15 јануари 1997 во MASCIHIMENHALLE MOERS,
18 јануари 1997 во THEATER AN DER RUHR, Ringlokshuppen, Милхајм,
јазик: ромски и германски,
превод: Рајко Ѓурић

Рахим Бурхан: „Копродукција со германски театар. Го поделивме светот на дионисиски и пентејски. Пентејскиот е германскиот дел, а дионисискиот ритуалниот. Многу интересно искуство. Еден германски критичар ме нарече фашизоиден. Ме споредува со Лени фон Рифенштал, дека естетски сè е маестрално, сè убаво, но тука имало нешто… Веројатно причината за тоа е што на крајот Дионис заминува со еден цинично поглед, цинична насмевка. Тоа ме потсети на некои напаѓања во Југославија кога ме нарекуваа националист. (Се смее.) Не се занимавав со тоа - демек ние Цигани, вие Германци. Ни на крајот на памет. Немам ни потреба за тоа. Но се занимавав со суштината на текстот. Не го бранев Дионис, ниту мислам да го бранам тој реваншизам. Едно ново искуство за мене и за театарот „Пралипе“. Првпат мешаме два јазика: ромски и германски. Првпат работам со германски глумци. Уочувам дека можеме да работиме заедно, можам да кореспондирам, можеме да се надградуваме – тие мене, јас нив. Добра соработка на две поимања на театарот.“

***ЈЕРМА*, од Ф. Г. Лорка,**
премиера: 11 јануари 1998 во THEATER AN DER RUHR, Милхајм,
јазик: ромски

Рахим Бурхан: „Јерма, неплодна жена. Има многу зошто, поради што се вратив на Лорка. Имав актерка која може да ја игра Јерма, тоа е Силвија Пинку. Многу повеќе влегов во суштината на Лоркиновото поимање на театарот. Светот на Лорка го подигнавме на вистински сценски метафори. Влегов во еден надреализам. Повторно штрих, повторно не е селски простор. Еден цитат од Лорка ми беше важна поткрепа: „Време е да пишуваме драми по моделот на старогрчката трагедија.“ И јас ја работев претставата на тој начин, како да работам старогрчка драма. Внесувам хор, со големи гротескни маски. Тој хор е присутен на сцената сè до моментот кога Јерма го убива својот маж. Оваа претстава уште е на репертоар. Одиме во Шпанија и претставата директно придонесува да ја добиеме наградата „Федерико Гарсија Лорка“, првпат на театар вон Шпанија. Тоа е една голема потврда за моето и за нашето толкување на Лорка.“

„Седуммина против Теба“

приказна и чудна претстава. Ми беше провокација тој текст. Битно е дека „Пралипе“ не се повторува. Секогаш бара нешто ново, и во начин на глума и во начин на режија. Тој страв да не се повторуваме е потајно присутен кај нас. Овде ми гостуваат Сабрина Садиковиќ и Исмаил Себастијан.“

11. *DER STREIT (Кавга)* од Мариво, премиера: 28 октомври 1998 во THEATER AN DER RUHR, Raffelbergpark, Милхајм, јазик: германски и ромски

Рахим Бурхан: „Тоа е прв предлог во Германија што го даде Хелмут Шефер, драматургот на Чули. Инсистираше да го работам тој текст. Она поради што се одлучив да го работам текстот е експериментот што едни го вршат над другите. Мене тоа ми се врзуваше со експериментите што се вршени врз Ромите. Но јас тоа не го боев со некаква политичка потка. Оставив дека еден аристократски пар се забавува со тоа што одвојува две деца и ги одгледуваат само со своите воспитувачи. Еден ден ги пуштаат да се сретнат во една градина. Тука се развива љубов… Парот што се забавува говори на германски, останатите на ромски. Една горка

12. *DER KLASSENFEIND (Класен непријател)* од Нигел Вилијамс, копродукција со фестивалот DUIZBURG AKZENTE, премиера: 5 мај 1998 во Pumpenhaus im Landschaufts park во Дуизбург-Норд, 3 јуни 1998, THEATER AN DER RUHR, Милхајм, јазик: германски

Рахим Бурхан: „Со тој текст се соочив уште во младите години. Тогаш се дојде до една идеја да се направи проект со Ромчиња што не го знаат јазикот и се на вонредно школување. Еден Ром, социјал-педагог, ги собра тие деца. Оние деца што сакаа да прават театар ги земам јас и почнав да работам со нив етиди. Тука ми помагаат и моите актери, особено Силвија Пинку. За два месеца направивме претстава. Со тие деца успеавме да направиме поголеми гостувања. Се играше по школи или школи доаѓаа да ја гледаат. Децата се покажаа талент, станаа мали ѕвезди во Дуизбург и Милхајм. Од нив двајца денес се во „Пралипе“: Ахмет Зекир[2] и Орхан Селман[3].

[2] Ахмет Зекир во Германија дошол како дете, после второ одделение. Не знае како се решил да оди во групата за актери. Актерството му помага да го каже она што како Ахмет Зекир никогаш не можел да го каже. Се плашел да се претставува како Ром, затоа што тоа имало негативен призвук: „цигоинер”, некој што краде. Го знае ромскиот говор од Шуто Оризари. Ромскиот јазик на „Пралипе” кој е еден книжевен јазик, во почетокот му е тежок. Во почетокот тешко навлегува во актерскиот занает, но со објаснувањата и заложбите на Рахим се отвора кон таа професија. Сега не му е срам да се нарекува Ром.

[3] Орхан Селман, од Скопје, Шуто Оризари. Тешко зборува македонски. Дојден е во Германија на седум години. Имал тешкотии во претставувањето дека е Ром. За Рахим и „Пралипе” претходно не чул. Ромскиот јазик кој го употребуваат во театарот претходно не го ни слушнал. Полесно му е да се изразува на германски. За првите чекори во актерството вели: „Кога си млад и правиш некои грешки мораш да лажеш. Мораш толку добро да лажеш за да ти поверуваат во тоа што ќе го кажеш. За мене глумата е нешто такво; да влезеш во некој друг карактер за неколку саати и потоа пак немаш ништо со тоа. Сега се гледа себеси како актер.

13. ***DJANGOS RAPTIMES*, според "MICHAEL KOLHAAST" од Хајнрих фон Клајст, премиера: 7 август 1999 во Kleist Theater Frankfurt/Oder, 24 септември 1999 во THEATER AN DER RUHR, Милхајм, јазик: ромски, германски, српски и романски**

Рахим Бурхан: „Тоа е една преработка на Клајст. Го нарековме Џанго, според името на џезистот Џанго Рајнхард. Соработка со Клајст фестивалот од Франкфурт/Одер. За жал малку е играна."

***KOSOVO MON AMOUR 2000* од Јован Николиќ и Руждија Сејдовиќ, премиера: 23 мај 2000, на Европскиот фестивал во Реклингхаузен, јазик: ромски, српски**

Рахим Бурхан: „Бевме бомбардирани од информации за Албанците и Србите, но никој не зборуваше што станува со Ромите кои живеат таму. По иницијатива на директорот на Европскиот фестивал во Реклингхаузен, Јован Николиќ и Руждија Сејдовиќ напишаа драма. Едно ромско девојче од Косово му ја раскажува својата трагична приказна на новинарот во Германија. Претставата малку е играна."

***ГУИСКАРД*, според новелата „РОБЕРТ ГУИСКАРД" од Х. фон Клајст, во копродукција со Клеист Фесттаген Франкфурт/Одер, премиера: 9 јули 2000 во Франкфурт – Одер, 9 декември 2000, во THEATER AN DER RUHR, Милхајм, јазик: ромски**

Рахим Бурхан: „Уште една соработка со Клајст фестивалот. Тоа е најмалку одиграна претстава: само пет пати. Причина: веќе се разидуваме со Роберто. Неговиот менаџерски тим не нè продава."

***Z 2001 DIE TINTE UNTER MEINER HAUT (Мастило под мојата кожа)*, според документи на жртви Роми во конц-логорите, текст од Миленко Горановиќ, но нивна потполна драматуршка обработка, премиера: 10 март 2001 во Берлин, јазик: германски**

Рахим Бурхан: „Седум приказни од седум жртви на Роми во конц-логорите. Седум поцинкувани табли како споменици со слики на жртвите. Публиката поминува преку тие гробишта и ги пречекува еден Германец кој дели вино за душите на своите комшии и како сведок на собирањето на Ромите раскажува што се случило. Втората приказна е за еден Германец кој е женет за Ромка. Не им дозволуваат да живеат заедно. Таа раѓа дете и тој под притисок оди на источен фронт, а таа во логор. Трае 15 минути, публиката оди на друг простор. Втората приказна е за еден боксер. Еден боксер кој бил првак на Германија, но судијата му ја одзема титулата затоа што бил Ром. Тој во следниот меч се бојадисува во русокос и вели: *Вака ли сакате да боксувате?* На тој боксер дури оваа година, 2004, му е вратена титулата. Третата приказна е за едно дете чиј татко има свој циркус и сака да биде артист на трапез. Тие го нарекуваат асоцијален и го отеруваат во конц-логор. На крај доаѓа татко му кој е кловн во циркусот и наоѓа едно пердувче кое му припаѓало на синот. Тој го препознава пердувот, ја одигрува својата точка и заминува. Следната приказна е „Писма". Една мајка секој ден пишува писма на разни луѓе за да ги ослободат трите деца и мажот ѝ што ги одвеле. Еден ден таа го испраќа најмалиот син да го однесе писмото во пошта и во тој миг слуша дека доаѓаат. Отвора врата и нејзиниот маж и трите сина влегуваат. Со нив донесуваат, кокошка, вино и леб што мириса! Ја поставуваат масичката, јадат, таа почнува да пее со нив, игра, се свртува и – одеднаш ги снемува. Само ѝ се причинило. Најголема желба во животот ѝ била да ја има фамилијата тука собрано. Следната приказна е за една Ромка која сака да биде пејачка. Обично Циган-

ките сакаат тоа да бидат. Другарка ѝ, една Германка, ја убедува да оди на аудиција. Таа вели дека нема фустан. Другарка ѝ и го дава својот фустан. На аудицијата разговараат со неа, ја прашуваат што е, таа вели Циганка и во тој момент пукот, ја убиваат. Последната сцена е стерилизација. Двајца што се стерилизирани, полудени. Таа и тој. Тој секој ден ѝ прави колевки, играчки. Има педесетина колевки, таа си игра со нив, ги замислува своите деца. На крајот има еден мал концерт, композиторот свиреше гитара, Ференц Цнедберг, Ром од Унгарија. Горд сум на таа претстава, но не се игра многу, иако уште е на репертоар. Тоа е единствената претстава што е на германски, со по некој збор на ромски."

***МАЈКА ХРАБРОСТ*, од Бертолт Брехт, копродукција со Фестивалот во Будва, премиера: 14 јули 2001, јазик: германски, ромски, српскохрватски**

Рахим Бурхан: „Првпат да го работам Брехт. Но каков Брехт? Зошто Брехт? Гостувавме со „Косово мон амоур" во Мостар. Излегов да шетам по Мостар и ми падна идеја. Сега би рекол Брехт, овде треба да се игра „Мајка Храброст". Војната ја искористија многу луѓе да се збогатат. И тогаш им понудив на „Позориште младих" од Мостар да правиме копродукција."

***КАРМЕН*, според истоимениот расказ на Проспер Мериме, драматизација Русомир Богдановски/ Рахим Бурхан, премиера: 8 март 2002 во шатор зад THEATER AN DER RUHR, Милхајм, јазик: ромски**

Рахим Бурхан: „Прва претстава играна во шатор. За мене е најбитна љубовта меѓу „младичот и девојката". Војникот и Ромката. Љубов која судбински е одредена. Таа не е никаква вештерка. Ослободувањето од затвор е поради љубов, не измама. Во крајниот момент кога Кармен му вели на Хозе: „Јас не сакам да бидам со тебе. Можам да те лажам, но не сакам." тој тука ѝ ја скратува нејзината човечка слобода. Шаторот сам по себе е одличен амбиент за „Кармен". Врзано е за предрасудите што сите „гаџовани" ги имаат кон Ромите. Автентичен простор. Во претставата има музика во живо, свири оркестарот „Les Manuches" од германските Роми Синти. Обработка на теми од Бизе."

***КАЛЕА*, од Драгица Поточњак, премиера: 24 октомври 2002, Виена, јазик: ромски**

Рахим Бурхан: „Драгица сакаше да напише текст за нас. Кога го напиша го прочитав, ми се допаѓаше, но не можев да најдам клуч. И две години ми стоеше на масата, не во фиока, за да го гледам. И еден ден го зирнав пак и ми текна клучот; наводно се снима филм. Бидејќи текстот е преполн со емоции, типични ромски ситуации, размислував како да се ослободам од тоа. Единствен начин видов во тоа како јас наводно снимам филм. Имаше и филмски елементи, снимени делови. Јас првпат играв, режисерот, секако."

***KHAMORO – AUF DEM WEG DER SONNE*, сценско-музичко-поетска приредба со стихови од Рамајана и песни од Ф. Г. Лорка, Рајко Ѓурић, Илија Јовановић, Слободан Берберски, Јован Николић и оркестарот на Роми Синти „Les Manuches", изведена на 21 јуни 2002, јазик: ромски**

***ШЕХЕРЕЗАДА*, источно-западна опера од Иво Светина, премиера: 3 април 2003 на Фестивалот "Las Tres Culutras, Prado de San Sebastian, Teatro por el dialogo s La Paz, Contra La Guerra" во Севилја, 26 април 2003 во Келн, јазик: ромски**

И оваа претстава се игра во шатор.

***JASHAR ROI (Кралот Јашар)*, премиера: 31 декември 2003, EUROPA ROMA THEATER PRALIPE, Келн, јазик: ромски**

Според „Кралот Иби" од А. Жари.

Рахим Бурхан, режисер во „туѓи“ театри:

1. *ВЕТАР ОДНОСИ...*, од Радован Марушиќ, драматург: Јелена Влатковиќ; Зеница

Прва режија вон „Пралите“ е текстот на Радован Марушиќ „Ветар односи“ во Зеница. Драматург му е Јелена Влатковиќ и тоа е нивна прва соработка.

Рахим Бурхан: „Има една анегдота во врска со нашата прва средба со текстот. Таа ми понуди еден штрих и јас се насмеав и реков: „Ова е толку глупо што не можам ништо да сфатам“. Јас тоа го реков полугласно, но таа ме слушна, се налути, го затвори текстот и тоа го оставивме за после еден ден. Јас си реков дека морам да си направам мој штрих. Направив штрих и после ден-два се сретнуваме - и да не речам сто посто, но 95 посто имавме ист штрих!“

Јелена Влатковиќ го пишува специјално за него и за „Пралите“ текстот „Бесконечно прашање“. Прави преработка на Бихнеровата „Дантонова смрт“, своја преработка „Брутов нож“ што го работат во Тузла.

2. *ГЛОРИЈА* од Ранко Маринковиќ, Народно позориште Мостар, драматург Јелена Влатковиќ, сценограф Владимир Георгиевски, премиера: 20 април 1990

Рахим Бурхан: „Во еден разговор со драматургот Јелена Влатковиќ спомнав дека би сакал да го работам „Глорија“ од Р. Маринковиќ. И таа ми рече дека во Мостар има една сјајна глумица која може да ја игра Глорија, Сунчица Тодиќ. Јас не ја знаев, иако ја гледав во „Мајчина Султанија“. И му се јавив на тогашниот директор на театарот во Мостар, Ахмет Обрадовиќ. Му ја кажав мојата идеја и тој воодушевено прифати. Закажавме термин и отидов во Мостар да го видам ансамблот. Видов дека има ансамбал и се договоривме да го работиме идната година. Кога дојдов да го работам отидов во католичката црква во Мостар, намерно, затоа што знаев дека таа претстава секаде предизвикувала реакции. Го прашав Ахмет дали ги договорил авторските права со авторот и тој ми одговори потврдно. Десетина дена пред премиерата ми вели, треба да одиме во Загреб да се видиме со господинот Маринковиќ. Се сретнавме во театарот „Јазовец“ на Фадил Хаџиќ. Разговаравме за „Глорија“ и воопшто, за театарот. На заминување авторот ме прашува кој ми е мајчин јазик. Јас му одговорив, ромски, и намерно подвлеков – циганси. Еден ден пред премиера доаѓа телеграма дека Маринковиќ ја забранува претставата. Што беше проблемот? Јас не сакав првиот дел да се игра на сцена, туку во фоајето на театарот, кое сценографски беше приспособено во библиотека. И публиката доаѓа во библиотека и го следи дијалогот меѓу двајцата свештеници. Вториот дел се одиграва на сцената каде што Владимир Георгиевски како сценографија направил еден голем крст. И ништо повеќе. Ништо повеќе и не сакав. Тој огромен крст игра во повеќе варијации. Во последната варијација крстот се спушта долу и Глорија се качува на крстот, оди по крстот-сцена, кога решава да се врати во циркусот, паѓа и тука умира. Јас ја најдов таа метафора наместо „салто мортале“. Мислам дека нема актерка која може да го направи она што пишува во текстот. Тоа е најболниот момент, подоцна дознав од разговорите со Далибор Форетиќ кој беше пратен од авторот како супервизор. Кога Далибор се врати назад му рече дека тоа е неверојатна добра претстава, дека нема причина да се забранува. Подоцна дојде до процес, авторот инсистираше да се забрани, ние да се игра. И ние ја одиграв-ме претставата. Се добија сјајни критики, бев-ме и на Фестивалот во Јајце и претставата ги доби скоро сите награди, освен за режија. Нормално. Но сакам да подвлечам еден момент од интервјуто со Ранко Маринковиќ во еден весник, го чувам тој весник, каде тој вели: ‘Како може еден режисер кому мајчиниот јазик не му е хрватски да ме режира мене.’ Мислам, тоа говори за неговата предрасуда.“

3. *ТЕБАНСКА ТРАГЕДИЈА*, „Камерен театар 55“ - Сараево

Во „Камерен театар 55“ во Сараево започнува режија на „Тебанска трагедија“, но не ја довршува поради слабата соработка со актерите. Го напушта проектот и два месеца подоцна го прави во „Пралите“ во Скопје.

4. *БРУТОВ НОЖ*, од Јелена Влатковиќ, Тузла

Потоа го прави „Брутов нож“ во Тузла. Претставата не се игра на сцена, туку во спортскиот центар „Меjдан“.

Рахим Бурхан: „Се игра во два огромни простора. Првиот е надвор, потоа се влегува внатре. На недела дена пред премиера доаѓа писмо од Градскиот комитет на партијата дека претставата се забранува затоа што не е подобна. Во тоа време во Босна беше еден чуден период. Претставата почнуваше со незадоволство на народот кој чека во редови за црн леб. Тоа го почнував од надвор. Народот поаѓа да урива некои палати... Тие сметаа дека тоа е некаков си повик за револуција. Замисли си, Циган да прави револуција! (Се смее) Почнаа да ме провоцираат некакви си агенти и јас едноставно избегав. После ни дозволија да ја довршиме претставата и таа се играше пред преполни сали. Сега се смеам на тоа, но...“

***САУНА* од Руди Шелиго, Албанска драма при Театарот на народностите – Скопје**

Рахим Бурхан: „Се договоривме да работиме три театри паралелно. Јас во Албанската драма во Скопје, Јанез Пипан во Ријека и Душко Јовановиќ во „Младинско“ во Љубљана. Со намера сите три претстави да ги одиграме на фестивалот во Нова Горица. Јанез Пипан излезе со премиерата, јас излегов, но не и Душко Јовановиќ. Имам две анегдоти во врска со тоа. Некој од Скопје му се јавил на Руди Шелиго дека јас многу му го кратам текстот. И еден ден ѕвони телефонот, ме вика директорот Шерифи: „Брзо, те вика Шелиго, си му го крател многу текстот! Види сега што ќе му кажеш“. „Во што е проблемот“, му велам јас на Руди. „Па, вели, слушам си го крател текстот“. „Па, кратам“ - велам. „Добро“, вели, „само кажи ми дали повеќе си скратил кај мене или кај Софокле во „Едип“. „Па“, викам, повеќе кај Софокле!“ „Е, па одлично е! Работи како си мислиш.“ (Се смее.) И се среќаваме во Љубљана, Јанез Пипан, Душко Јовановиќ, Руди Шелиго и јас. И Руди вели: „Вие што го кратевте текстот, излеговте со премиера. Овој Душко сакаше да му допишувам, јас му допишував и тој не излезе со премиера!“ (Се смее)

6. *ПИПА РИТАМ 22*, од Владимир Плавевски, Турска драма при Театарот на народностите – Скопје

Го работи во Театар на народности – Турска драма текстот на Владо Плавевски „Пипа ритам 22“

7. *МАГБЕТ* од В. Шекспир, Турска драма при Театарот на народностите – Скопје, 1988 г.

По големо инсистирање на Ѓунер Исмаил го работи „Магбет“.

8. *РОДНОКРАЈЦИ*, од Коле Чашуле, Народен театар – Битола

Потоа во Битола го работи текстот на Коле Чашуле „Роднокрајци“.

Рахим Бурхан: „Го добив текстот. Во хотелската соба ѝ забранив на чистачката да влегува неколку дена додека го штрихував текстот. Го направив, го средив. И доаѓаат на една проба Коле Чашуле и Јелена Лужина. И Коле лут после пробата. И Јелена му вели: „Коле, пушти го човекот. Тој си има свое видување.“ Многу ја сакам таа претстава и ден-денес.“

9. *БАКХИ* од Еврипид, Младинско гледалишче – Љубљана

Во „Младинско“ ја работи „Бакхи“ од Еврипид.

Рахим Бурхан: „Тука се случува нешто слично како со Сами во „Седуммина против Теба“ каде што тој скрши нога пред премиера. Верувам дека тоа не се случува случајно. Тоа

е, всушност, недоволна актерска сила, неподготвеност да се носи товарот. И пука некаде. Во оваа претстава актерката што ја игра Агава пред премиера ја шинува ногата. Таа психички не можеше да ја издржи улогата. И таа седејќи ја одигра претставата. Тука концептот се изгуби. Некогаш коцките не влегуваат една во друга, па отепај се ако сакаш, но тие не се составуваат."

10. *ЗОДИЈАК*, МНТ-Драма, 1990 г.

Го режира балетот „Зодијак" во МНТ, а потоа и „Ричард Трети".

11. *РИЧАРД ТРЕТИ*, од В. Шекспир, МНТ-Драма, 1990 г.

Рахим Бурхан: „Голема провокација. Сакав да работам со Светиев. Претстава во која многу ми беше битен женскиот дел од ансамблот: Анче, Јоана, Снешка и Синоличка. Женскиот дел во тој текст е доминантен. Многу бев задоволен од нив."

***12. БЕЛИ, БЕЛИ СВЕТ*, од Милена Марковиќ, Мало позориште „Душко Радовиќ", премиера: Центар „Сава"**

Во Белград во Мало позориште „Душко Радовиќ" ја работи драмата „Бели бели свет" од Милена Марковиќ, напишана според книгата „Ромски бајки од Косово". Премиерата е во Центарот „Сава".

Изградување на сопствената режисерска поетика:

Рахим Бурхан: „Свесен сум дека во „Пралипе" правам театар, еден посебен вид театар и инсистирам на таа посебност. И не им е лесно на глумците со мене, но стојам на тоа бидејќи тоа е уметничкото кредо на театарот. Кога работам во други театри внесувам нешто мое, но знам колку, бидејќи таму ми е битно да направам претстава. Сепак тие претстави го носат моето поимање на театарот." „Никогаш не одам на директни дневни политички назнаки." „Некаде прочитав - добриот штрих и добрата поделба ја чинат добрата претстава. Што значи добар штрих? Добриот штрих е одлуката во кој правец ќе одиш. Што бараш од текстот? Бидејќи судирот и дејството се драмата, јас многу водам сметка драмата да остане. Она другото што може да се одигра, она што актерот може да го изведе во субтекстот на својата игра, јас го штрихам. Со сите актерски и театарски елементи се користам да дојдам до поттекстот; игра со реквизита, мизансцен, гест, емоција, нијанси на изговарање, сето тоа го одлучувам за време на штрихот. Значи, претставата веќе визуелно ја гледам, и тогаш решавам за она што треба да остане. Додека работев само на ромски, некои критичари не можеа да имаат увид и да сфатат што значи штрихот. Подоцна кога почнав да работам и на други јазици тогаш сфатија дека штрихот е можеби најинтересното нешто што го правам во процесот на создавање претстава. Тоа најдобро се гледа во „Царот Едип". Тука штрихот е драстичен, претставата трае 55 минути! Многу работи пред да ги решам на мизансцен веќе ги решив во штрихот. Судирите и дејството се многу битни и јас се обидувам поезијата на текстот да ја претворам во поезија на сцена. Ако ја штрихаш книжевната метафора тогаш мораш да ја правиш сценската метафора."

Самопроценка: Зошто е успешен и оригинален режисер?

Рахим Бурхан: „Цел живот сакав да бидам режисер. Многу околности уште во млади години ме доведоа до сознание дека можам да бидам режисер. Сега после 35 години мислам дека можам да бидам задоволен од она што сум го направил. Свесен сум дека тоа еден ромски театар кој зад себе нема национален печат, национален критичар, национално министерство за култура. Сакав нешто да променам во однос на поимањето на Ромите и во естетска смисла да направам нешто што е моја симбиоза. Европа ги подели работите на театар, балет и опера, а јас сето тоа сакав да го спојувам. Кај мене е тоа движењето, актерот,

музиката. Еден вид музика која може да се направи и со говор."

„Неуспех е мојата слаба смисла за организираност во смисла што не успеав да ја добијам битката за зграда, со сите белези на театар, да убедам некоја држава да го финансира. Но тоа веројатно не е само мој неуспех. Тоа веројатно лежи во предрасудите и несакањето на државите да финансираат една таква институција која би била единствена во Европа. Но за тоа е потребна и силна политичка поддршка од самите Роми."

Развојот на театарот и неговата европска иднина:

Од разговорот со екипата на РТП се стекнува впечаток дека театарот е толку врзан со работата на Рахим Бурхан што постоењето на театарот не можат да го замислат без него. Но, еве што режисерот одговори на тоа прашање:

Рахим Бурхан: „Од сè срце велам, и со солзи во очите, дека не би го сакал тоа. Не го основав театарот и не носев толкав товар за да престане. Театарот го основав за да живее. Да живее после мене, да остане после мене нешто. Мене ми е драго што сè постигнав со овие глумци, со овој театар. Ќе бидам многу среќен ако после пет години пензија, ако господ ми даде здравје, некој да ме покани на премиера и да ги прегрнам, да ги видам дека постојат и живеат. Јас полека се збогувам од театарот. (Молчење) Тоа е тоа. (Солзи) Го подготвувам „Животот е сон", ја подготвувам и „Бура" од Шекспир. Сега е во тек работата на „Собирачи на пердуви"... Преуморен сум. Ме изморија. И во Македонија, и во Германија..., благодарение на неразбирањето на ромската култура, на ромскиот човек... ме изморија. Барам малку да бидам само еден мал, обичен човек..."

Самостојна проценка на истражувачот:

Несомнено, 35-годишното постоење на една театарска трупа, во кое било општество, сиромашно или богато, на Исток или на Запад, е голем успех. Сосема е природно во текот на толкав период составот на театарот, актерски, технички и организационен да се менува. Од драмска група при КУД „Пралипе", преку Ромски Театар Пралипе (ROMA THEATER PRALIPE) се стигнува до EUROPA ROMA THEATER PRALIPE. Од аматерски театар се стигнува до професионален. Поддршката што Роберто Чули им ја дал, ги довел во Германија, во Theater an der Ruhr, кој има развиена организација, им овозможил сериозен и плоден десетгодишен период (1991-2001). Во тој период се направени 17 претстави од кои барем три (Крвави свадби, Големата вода, Јерма) се оценети како врвни остварувања. Бројноста на земјите и градовите каде што ги играле своите претстави доволно зборуваат за нивната подвижност. Тоа бил и сèуште е театар во движење. Движењето е битен елемент на нивното опстојување. Ретко кој театар може да се пофали дека на својот репертоар има претстава која се игра 14 години и која е одиграна над 400 пати (КРВАВИ СВАДБИ). Во моментов театарот е сместен во Келн, со сцена и гледалиште во една хала. Неопходно е да создадат своја организациона и пропагандна структура приспособена на системот на финансирање на театрите во Германија. Ромите во Европа, заедно земено се бројни, но расфрлени по разни земји, со разни ромски дијалекти и обичаи. Во нивната досегашна култура театарот, како сопствена национална естетика и институција, не постоел. РТП како професионален театар е единствената појава. Во моментов во групата не постои член кој би го презел понатамошното режисерско и уметничко раководење. Развојот и опстанувањето на РТП како професионална куќа би можел да се бара и во нови кадри, Роми, но професионално образовани, како актери, така и режисери. Но, пред сè, постоењето на РТП ќе зависи од идејата дека на Европа таков театар ѝ е потребен. Тогаш сосема ќе биде сеедно во која земја таквиот театар ќе биде сместен. И тој театар ќе треба да биде во движење, доколку сака да биде жив театар.

Васил Тоциновски

ДРАМАТА „*МАНОИЛ МАЈСТОР*“ НА НИКОЛА АЛЕКСИЕВ

Македонската драмска литература меѓу двете светски војни во Пиринска Македонија бележи значаен творечки продор и резултати. Македонските автори кои подеднакво ѝ припаѓаат и на бугарската литература, групата на дводомните писатели, во откинатиот дел од целоста на Македонија, или како бежанци и откорнатици, горчилата и патилата најуверливо можеле да ги искажат преку дијалошкиот книжевен исказ и секако, посебно заради неговата сценска изведба. Македонските братства, друштва и клубови покрај општествено-политичките ангажмани, во богатата и разнородна културна акција, најмногу внимание му посветувале на театарот. Едноставно тоа била најомилената форма за комуникација и за разбирање со широките народни маси. Писателите не војувале само со оружје, туку не помало место и значење во сопственото единство како битие го користеле и зборот. А тој најмоќно одекнувал и дејствувал токму од сцената за која не случајно е речено уште дека значи живот. Од неа би додале, како *сцени од македонскиот живот* тие и зрачеле среде народот со љубовта кон татковината, кон светото македонско дело и кон борбата за извојување на сопствените национални и социјални права и слободи. Позанатите македонски револуционери и патриоти, во истовреме се уште попознати драмски автори. На челно место е секако Јордан Шурков со неговите *познати трагедии*. Се играат и Војдан Чернодрински, Димитар Г. Молеров, Васил Узунов, Јордан Фурнаџиски, Кирил Манасиев, Никола Хр. Дренков, Михаил Сматракалев, а не помалку популарни биле и драмските текстови на бугарските автори инспирирани и посветени на Македонија, како оние на Антон Страшимиров, Димо Сјаров, Кирил Христов, Матеј Икономов, Стефан Савов и други.

Авторите кои ја имаат националната припадност на Македонци, чија релевантна книжевна тема е Македонија, чии животни и творечки врвици се под нивниот знак како по некое непишано правило се подзаборавени и отфрлени, ги нема во книжевните прегледи и речници, прирачници, избори и антологии. Еден од нив е и Пиринецот Никола Алексиев, просветен деец и писател. Роден е на 5 март 1889 година, во село Белица, во старо македонско семејство со богата револуционерна традиција. Образованието го започнал во родното село, но по неговото опожарување за време на Илинденското востание, семејството се преселило во Самоков. Тука образованието го продолжил на Американскиот колеџ. Во 1908 година, го напишал Уставот за читалиштето во Белица. Управата на селото го прифатила предлогот на Алексиев просветителскиот кружок *Зора*, формиран во 1886 година, да прерасне во истоимено просветителско друштво со читалиште. Во учебната 1909-1910 година, почнал да студира словенска филологија на Софискиот универзитет. При крајот на 1912 година, учествувал во Балканската војна како доброволец во редовите на Македонско-одринските востаници. Бил одликуван со орден *За храброст* од прв ред.

Во 1920 година, станал професор во Американскиот колеџ во Самоков. Истата година ја објавил и стихозбирката *По стрмните патеки* со која дебитирал во литературата. Испишува поезија во која ја разобликува и ја проколнува војната, го воспева војникот како паталец и несреќник. Се бавел со преводи на творби од европските поети и писатели. Во 1923 година, стапил на работа како професор во Четвртата мешана гимназија во Софија. Студијата за *Разлошкиот говор* излегла од печат во 1931 година. Драмата *Маноил мајсторот* ја публикувал во 1936 година, која три години

подоцна, во 1939 година била поставена на сцената на софискиот театар *Сава Огњанов*. Тоа како да е почеток и на неговата поширока книжевна афирмација. Автор е на три романи. Во првиот *Меѓу соноѓ и живоѓоѓ* (1942) изразени се авторовите песимистички расположенија, а во *Пламнаѓи неба* (1940) и *Во ѓие денои* (1942) пишува за борбата на народот од Пиринска Македонија против османлиските поробувачи. Како вљубеник во усната народна книжевност долги години собирал фолклорни материјали и ги публикувал во повеќе весници и списанија. Во 1939 година, го формирал Народниот универзитет во рамките на Читалиштето во Белица и таму ги одржал првите предавања. Посветен на книжевните и културните традиции на својот народ трагал и ја објавил книгата *Сѓаробуѓарска книжнина* (1946) со делото на сесловенските просветители Кирил и Методиј, Црноризец Храбар и другите знаменити творци на средновековието.[1]

Творечките објави на Никола Алексиев се регистрирани и во првиот том на едицијата *Буѓарски книѓи*.[2] Иван Богданов не ќе го заборави и повеќепати ќе го одбележи во вториот том *Тринаесеѓ века буѓарска литераѓура*.[3] Ги дава податоците за раѓањето и смртта, местото на раѓање село Белица, Разлошко, и творечките одредници *ѓоеѓ лиричар и писаѓел белеѓрисѓ, просвеѓен деец*. Потоа годините на појавување на романите *Во ѓие денови*, *Пламнаѓи неба* и ја одбележува годината на смртта со истите творечки одредници. Тоа се изворите во кои останал запишан и ја одбегнал судбината да биде заборавен Никола Алексиев, човекот на Белица и на Разлошко, на својата Пиринска Македонија од која се напојувал како поет, раскажувач и драмски автор, како фоклорист и лингвист, како човек и родољубец.

Драмскиот првенец на Никола Алексиев *Маноил мајсѓор*,[4] тоа засега е единствениот познат негов драмски текст, симболично не само по темата и мотивите, туку по севкупниот творечки предизвик на најубав начин како да го гради неуништивиот мост меѓу македонскиот и бугарскиот народ, меѓу македонската и бугарската литература. Од митологијата, со легендите и преданијата, создава дело како ука и поука за љубов и добрина, за почит, доверба и соработка меѓу народите и државите. Таквата творечка тенденција кај учениот Алексиев ни малку не е случајна појава. На насловната страница се името и презимето на авторот, насловот на драмскиот текст и под него информациите дека тоа е *драма во ѓеѓ чина*, а во долниот дел се податоците за местото на издавањето Софија и годината на изданието 1936 година. Од нејзината внатрешност се добиваат информации за печатницата *Браќа Миладиновци*, полната адреса улица *Иван Вазов* број 13, телефонот и градот Софија. Секако потребни и корисни податоци за истражувачите. Универзалните пораки и димнезии на творбата и нејзиното создавање врз усната народна книжевност беа повод повеќе за овие страници за заборавениот Никола Алексиев.

По списокот на лицата авторот забележува дека настанот се случува во Гороград, подпланински град среде кој течела голема и бујна река. Од другата страна на реката се простирала голема недогледна плодна рамнина, а зад грбот на градот се издигнувале високи и масивни планини. Настаните биле од времето на турското ропство во 17 и 18 век. Првиот чин е вовед во приказната, ги навестува случувањата и меѓучовечките пресметки, ги одредува ликовите и карактерите. Дејствието се случува пред полјаната на црквата, додека камбаната бие и од неа излегуваат верниците. Од разговорот меѓу дедо Георги и Стојан дознаваме за главниот јунак мајсторот Маноил, по кого и е именувана драмата, а кој е дојденец во Гороград. Откако дошол во градот, кажува Стојан, како да почнал нов живот. Бил тој чуден мај-

[1] Енциклопедия Пиринский кра, том 1, изд. Редакция Енциклопедия Благоевград, 1995 стр. 16.

[2] Български книги 1878-1944, том 1, изд. Народна библиотека Кирил и Методи, София , 1978, стр. 45-46.

[3] Иван Богданов, Тринадесет века българска литература, част 2, изд. Академично издателство Проф. Марин Дринов, София, 2000, стр. 131, 378, 402, 432.

[4] Никола Алексиевъ, Маноил майсторъ, София, 1936, стр. 55.

стор, каков што досега меѓу нив се немало родено. Се што ќе фатела неговата рака излегувало прекрасно и совршено, како да не го создала човечка, туку божја рака. Нема тој само искусна рака и око, продолжува, а и самиот бил мајстор кој градел од Цариград до Будим, од Света Гора до Москва, но нивната уметност не можела да се мери со неговата работа. А таа како да не била допрена од човечка рака. Ги имаме првите информации за главниот лик на драмата. Станува збор за откорнатик, дојден во градот некаде оддалеку без да се именува географската одредница, мајстор со голема, божја дарба чии раце што ќе фатат и ќе направат излегува совршено убаво и како да не го правела човечка рака. Натприродните дарби на мајсторот се убав вовед во темата на драмскиот текст.

Ја слушаат чудесната камбана, и таа го потсетува дедо Георги на оние од Света Гора, таму внесува верба во душата за поубава и посреќна иднина на луѓето во Гороград. Доаѓа и во разговорот се замешува чорбаџи Ставри, првенец и пријател на Турците. Тој е јаболко во кое црвот длабоко гризе. *Таа, камбаната, навистина е убава, но Бајрам аѓа се мршти. Мислам оти ќе забрани да ја чукаме. Ние многу се избрзавме. Не доликува како на раја, со камбана да го вознемируваме спокојството на аѓите.* Зарем тие се мерката, забележува дедо Георги, а агите во градот ги има колку прстите на рацете. А што се однесува до гласот на камбаната, тој е толку мил и сладозвучен што како небесно слово ги успокојува душите на народот. Агите се друга вера и не треба да се дразнат, настојува првенецот. Непознатиците и неизвесностите од егзистенцијата, ги раздиплува доаѓањето на Богдан. Се собира народот да ги слушне новостите. Нова несреќа, загинал бестрашниот јунак Димо, го грабнала проклетата река. Со чун преку водите на реката пренесувал жито, влегол во водовртеж и за миг бил проголтан од злата сила. Ете нова жртва за оплакување, воздивнал дедо Георги. Како да си го барал злото, забележува Ставри, зошто не одел по правиот царски пат преку Кара ќуприја. Со трагедијата на јунакот Богдан се отвора скапиот царски пат, знак на турската тиранија и на животниот безизлез. Скапо, не скапо, мора да се оди по царскиот пат, мудрува Ставри, значи да се биде послушен роб на тој *проклет пат* по кој се губел целиот ден и згора на сето тоа житото станувало двапати поскапо. Хе е само реката наплатувач на данок во крв. *А тој смртоносон пат од Гороград до Кара ќуприја - колку христијански домови зацрнил! Пат - змија. На секој свиок - разбојник или јанкесецијa. Лебот, што ние го јадеме во Гороград, а замесен со страдалничка крв и сиромашки солзи,* очајува дедо Георги.

Пеколот на луѓето од Гороград е реалност, зборува Богдан, тој е тука долу на земјата. *Со четири очи да гледаш, со четири уши да слушаш - ништо не помаѓ.* Тие се тука затворени и загушени. Големата и бујна река ги одделила со браќата од другата страна на брегот. Тие гледаат со жед и тага кон нивните богати планини, а самите тие пак жедуваат за нивните житородни полиња. Најпосле треба да се кренат и да изградат мост. Тоа е лудост, скокнува Ставри, со Господ на мегдан ли ќе излегува, та и на таа неукротилива река мост да се гради!? Тоа не е возможно, и против Господ никој нема право да работи. А многупати се обидувале луѓето над водите од реката да премостат мост, да ги поврзат двата брега и да ги усреќат луѓето, но како се градело, така тие магични води изграденото го уривале и го носеле во неповрат. Да се гради мост над така голема и стравотна река е големо дело, вели дедо Георги. Мостот е прстен кој ги обединува двете разделени страни, како две срца во едно. Секое нешто си го бара својот мајстор, додава Богдан. И поп Теофил потврдува колку многу христијани проголтала реката, но ете и меѓу нив се јавил свети Георги победоносецот и тој ќе може да ги избави од прегратката на злите сили, да го изгради мостот над реката и најпосле да си подадат раце со земјоделците од другата страна. Во битката за живот и опстојба, децидно се дадени двете спротивставени страни на луѓето од планината од една и од полето од друга страна, како една неделива целина на егзистенцијална димензија. Ламјата река го јадела и каменот, и песокот, и железото, мудрува

Ставри, тоа е едноставно невозможно, и како ќе се бориш со невидливата сила! И додава оти тоа била нивна судбина од која бегање нема. Но лошата судбина не е вечна, додава дедо Георги, и бара борба со неа.

Со него е согласен и поп Теофил. Не може Господовата волја да биде вечна во таква судбина, без спас, зашто *двете страни на реката се двете крила од еден џиген. Реката ги разделила. Народот не може да дише*. Го има тој мајстор над мајсторите кој ќе го изгради мостот и ќе ја победи страшната река. Тоа е мајсторот Маноил, извикуваат едногласно сите. Тој е *голем мајстор. Се што ќе изгради, го носи печатот на невидена убавина, сила и мудрост*, зборува Богдан. Неговата уметност го носи печатот на подарената господова рака, додава Стојан. Тој гради, создава, и привлекува се повеќе народ во црквата, коментира поп Теофил. Но, сите не мислат така. За првенецот Ставри подобро би било кога ногата на мајсторот Маноил воопшто не би стапнала во нивниот град, и самите ќе видат како тој скитник се ќе разбрка. Дошол тука, и неговата камбана од главите ќе им се искрши, згора на се им ја земал за жена најубавата мома во казата и градот го поделил на две. Поставена е творечката интрига врз која авторот ја гради приказната во *Маноил мајстор*.

Мајсторот Маноил е божјо привидение, се спротивставува поп Теофил, а тие треба да бидат едно тело и една душа, исто да мислат и да бидат доследни во верата. А колку за Христина, тој бил најдостојниот маж за неа. *И Господ и народот ќе ни ги простат грешките, но не и рамнодушноста и апатијата*. Тие се грев, прифаќа Богдан, затоа што поскоро треба да се почне со изградба на мостот, да не се губи време и сите да помагаат. Кога во душите има вера, говори дедо Георги, и посебно кај младите, нека биде тоа и колку зрно од синап, како што се вели, и планина ќе можат да помрднат. Авторот не случајно верата на младите дури и кога би била толку малечка како зрно од синап, ја мери со лековитата тревка и нејзиното зрно кое го лекува болниот и го крева од постела, му вдахнува нов живот. Одекнува гласот на младите еднодушно и сложно оти нема што да се чека, да се повика мајсторот Маноил и веднаш да се почне да се гради мостот. И веднаш да ги соединиме двата брега, копнее Богдан, амбарите и ќуповите ќе се наполнат со жито, та секоја куќа во Гороград ќе ја исполнат радост и среќа. Доста им ја лееле крвта по тој пеколен караќуписки пат. Ѓаконот Климент ги воспева човековата вера, дарба, труд и истрајност. *Реката ги плаши страшливците и неверниците. Која ѓаволска сила може да не сопре, кога ние ја имаме својата желба и верата на целиот народ е со нас и Божјата волја е со нас? Земјата се рони, кога раката на градителот трепери, и кога срцето се колеба, а це стега и се потчинува, кога десницата на уметникот - мајстор е цврста, опитна, искусна, и душата му се стреми кон боженственото и вечното. Кога се гради големо дело, потребно е големо срце. А веруваме оти Маноил го има. Браќа, уште веднаш да го повикаме и да го почнеме нашето дело. Напред со вера. Ние не се плашиме од никакви нечисти сили, ниту од водата, ниту од оние под земјата*. Едногласно сите го поддржуваат и гласно го извикуваат неговиот повик.

Вториот чин одново се случува на полјаната пред црквата. Црквата како симбол на верата и човечноста, доследноста и истрајноста и големата полјана пред неа како неограничен простор за слободниот и среќен човек. Од дијалогот меѓу поп Теофил и дедо Георги дознаваме дека мајсторот Маноил со чун мери и премерува по реката и се подготвува да почне изградбата на мостот. Нему бескрајно му се радува напатениот народ, зборува дедото, зашто мостот е негов спас од погибијата. Благослов дал и Бајрам ага, најпосле смекнало и неговото срце од многуте подароци и откако му била позлатена раката. Алчноста и поткупливата турска власт е насликана со една реченица. А крвопијците како да немаат крај. Поп Теофил зборувајќи за изродот Ставри го открива во него лихварот, човекот без чии пари не можат да завршат работа, а чии камати им тежат како воденичарски камења околу вратот, но ќе дојде редот кога и нему ќе му тежат на оној

свет. Умело и суптилно Никола Алексиев ја гради галеријата од ликови и карактери во лирската драма *Маноил мајсторот*. Градбата на мостот е народно дело. Стигнува групата од другата страна на реката, луѓето од полето предводени од Драган. И нивното срце е со нив, зборува тој, а црковните општини се собрале и едногласно решиле веднаш да ја соберат првата половина од парите кои се потребни за да се изгради еден голем и широк мост. Цо себе ги носат првите пет ќесии со злато, и пресреќни што го минале добро патот, треперејќи на секој чекор да не бидат нападнати и ограбени, и потоа убиени. Сите ја имаат истата и единствена братска желба, што поскоро да се сретнат и да се поздравaт на мостот што значи нов и среќен живот.

Се слуша нов трескот од реката, и секој удар, вели поп Теофил, е убод од копјето на светиот Георги победоносецот во главата на ламјата. Само така сите ќе ги спасат своите чеда од нејзината смртоносна утроба. Драмскиот конфликт се открива низ дијалогот на Дамјан и чорбацијата Ставри. Тие се носители на злото и несреќата, злобата и омразата, на мракот и незнаењето, на нечовечноста, егоизмот и поразијата. Чорбацијата признава дека со многу подароци омекнало срцето на агата и тука му нема крај. Но, тој всушност е загрижен за себе, за своите пари, заемите и каматите од нив со кои им ја дерел кожата и им ја пиел крвта на луѓето. А Дамјан никогаш нема да му прости на Маноил, зашто Христина била негова, кога дошол тука од раце му ја грабнал. Тој скитник му изгледа поитар, поискусен и поопасен и од самиот ѓавол. Се плаши, признава, зашто тој е маѓосник. Но ветува оти ќе го среди. Заминува кај Бајрам ага, а чорбацијата останувајќи сам пресреќно ги трие рацете и не му е гајле дури и да се изгради мостот, тој важно ќе спечали од него пет кесии злато камата, само паричките, паричките, потскокнува од радост, тие се најголемата радост.

Втората слика се случува во неделен ден, се поставува каменот темелник на мостот, насобраниот народ празнува. Еден младич свечено повикува кон браќата да се разбудат од сонот, да ги протријат очите и да ја видат пред себе светлата иднина, а зад нив останува заборавено, но славно минато. Се е поткренато на ниво на свечен патос. Господ не им пресудил вечно заборавање, ликува и Богдан, вчера изградиле камбана, денеска ќе градат мост. Нека го слушнат тоа и Ставри и посебно Дамјан, тој јуда, тие црни душички. Еден од младите ги повикува сите да се фатат на оро и да го одбележат денешниот празничен ден. Во првиот ред се момчињата, во вториот се девојките и ја почнуваат ороводната песна.

Третиот чин се одвива во една убава и светла соба, какви што се душите на Маноил и неговата љубена Христина. Опишувајќи ја собата како дел од типична градска куќа со мандери и долапи, авторот сега точно го одредува времето на настанот 18 век, за разлика од корицата и внатрешната насловна страница во кои стои и 19 век, во која седи Христина и везе, радосно скокнувајќи кога доаѓа Маноил. Разговараат за мостот кој успешно се гради веќе трет месец и попусти биле сите стравувања од магични и потајни сили, до мигот на разочарување кога се што било изградено со толку многу труд почнало да се руши. Изграденото преку денот, ноќе се уривало. Со драмата на мостот, се одвива и семејната драма. Мајсторот не еднаш досега победувал и совладувал непокорни природни и ѓаволски сили, сега не го знае нивниот извор, дали е во водата или под земјата, но нема да скрсти раце и со наведната глава да излезе пред народот. Го напуштиле многумина од мајсторите, сидарите ја изгубиле вербата во него, па ја прашува жената дали и во нејзиното срце не почнала да се урива вербата и љубовта кон него. Одговорот е брз и решителен. Што зборува тој, кога во нејзиното срце е само тој, а нејзината љубов не се губи ни кога земјата се рони, ниту кога каменот се ситни, ниту мостот кога се урива. *И сам да останеш на светот, јас пак ќе бидам со тебе*. Го имаме првото, во првите два чина само слушавме за нив и да забележиме целосно претставување на главните ликови во драмата.

Манол и признава дека се во животот правел за неа и за љубовта кон неа. Затоа вою-

вал со природните сили и стихии, купувал за неа големи подароци и злато, го градел големиот мост, со огон во себе да ја затвори проклетата уста на Дамјан и засекогаш да загосподари со нејзиното срце. Нејзината љубов нема потреба од подароци, Дамјан за неа нема никаво значење и тој одамна е господар на нејзиното срце. Охрабрен признава, како што и самата гледа оти се од неговата рака изградено се урива од некакви недофатни и невидливи непријателски раце, но додека ја има нејзината љубов ќе се бори и ќе победи. Тој е силен, ќе победи, верува Христина, нејзиното срце е со него и мостот ќе биде изграден.

Доаѓаат дедо Георги и поп Теофил, а веднаш по нив дотрчува и чорбаџи Ставри. Веднаш бара да му бидат вратени парите, сите, до последниот грош. Ние ќе се бориме било што да се случува, одговара Маноил, а неговите лихварски пари се само една гнила греда во градбата која треба што поскоро да биде отстранета. Му се даваат пари, златни чаши, икона од непроценлива вредност, какви се тие глупости негодува скаперникот, а Христина повикува да се исчисти *тоа свето дело* од секоја пара што не е подарок од срцето, од секоја рака која не е благословена. Ги вади скапоцените белегзии од рацете и златните обетки со драги камења и му ги дава на Ставри. Го отклучува вториот ковчег и оттаму му дава две кесии пари, кои биле мил подарок за свадбата од нејзиниот татко. Безобразлукот на расипникот нема крај. Од пазуви ја вади врзната хартија, го дава договорот, останатото го простува, вели, на што веднаш му скокнува поп Теофил именувајќи го со нечесен и бездушен скржавец. И додава дека со вера во крајната победа ќе одат само напред додека не биде изграден мостот. Сите му се радуваат на едногодишното Павелчо, милото внуче и синче. Останувајќи сами, Христина му се обраќа и бара да и прости што на изедникот му го даде ѓерданот, подарок од него, но тој станува уште помил и љубен во нејзиното срце. Ќе разбере, оти не го сака заради големите подароци, туку го љуби како маж и човек. Маноил јавно ја искажува радоста од новите сили и вербата во себе за нови подвизи и дела. Така и се обраќа на својата рожба кога еден ќе стои на мостот и ќе се сеќава оти тоа неговиот татко, мајсторот Маноил ги победил сите мрачни и тајни сили на реката и за среќа и радост ги поврзал двата брега. Авторот во третиот чин успешно ја остварува кулминацијата на драмскиот конфликт.

Од душата на човекот, од субјектот драмата се сели во објектот, во колективното меморирање и доживување на градбата на мостот во четвртиот чин. Во чистата и ѕвездена ноќ Маноил стои на брегот од реката и слуша како се урива под него изграденото. Кои се тие непознати самовилски извори и змејовски кладенци кои го прават толку несреќен! Во таа агонија како реалност се јавува Дамјан кој јавно го исмејува и со пожелба дека тука мост нема да изгради, но ќе си го најде сопствениот гроб. Одново сам мајсторот размислува што тоа му се случува и дали има лек за трагедијата. Се преиспитува и ги бара причините во себе. Се што прави, прави заради Христина. Ако се заблудува умот, срцето не се мами. Тука дошол заради неа, зашто била прочуена и недостижна убавица. Не постоело ништо друго за него освен таа, ничие друго страдања не можело да го трогне. За неа ја изградил камбаната и како единствен мајстор и го освоил срцето. За неа ги засакал и парите, за да и купува подароци и злато. И мостот почнал да го гради не за да ги обедини разделените христијани, не по него да минуваат коли со жито и на гладните да им дарува леб, туку пак за неа, и пак само за себе. Во мене гори желбата за слава, се измачува на патот до вистината, слава и гордост во душата го разгоруваат огнот.

Црковната камбана се одгласува тревожно и со тресок паѓа на земјата. Господи, ете ја мојата слава, ете ја мојата гордост, се ужаснува Маноил. Луѓето преплашени се прашуваат каква е тоа ѓаволска работа. Раздвиженост, хаос, страв и трепет. Кое проклетство тежи врз нас, му пристапува поп Теофил. Какви се апсурдите и парадоксите, бессмислата на оние браќа од другата страна кои жедуваат за планината како елен за горски поток, а на овие оттука кои гладуваат за лебот по полињата. Можно ли е тоа да е божја волја!? Мајсторот се изповеда за

сопствената вина. *Суетна е човечката слава, Маноиле, и оној кој создава врз неа, гради на песок. Темелите на трајните, неуништивите, вечните дела не се темелат на слава, туку на жртва*, зборува попот и додава оти: *Големото и свето дело не се гради без голема и скапа жртва*. Гороломникот е ставен на сопствениот крст.

Во петтата сцена мајсторите преплашени разговараат меѓу себе што се случува и што треба да прават. Од триесетина, останале едвај десетина души. Мајсторот редовно им ги плаќал дневниците и им е жал да го остават сам. Поцрн и од најцрна ноќ им приоѓа Маноил. Тајната за градбата на мостот и за него била тајна запечатена со девет печати. Ја отвора и пред нив душата оти не ја изградил камбаната за да ги топли срцата на напатениот народ, туку сакал да го разгласи своето име. Сакал да изгради мост, за да се прослави себеси, та сите оддалеку да го му го гледаат и да го слават неговото име. Не да изгради мост, туку сопствен паметник, тагува и боледува мајсторот. Потребна е жртва, најголемата и најмилата жртва, потребно е во мостот да се вгради жива душа. И договорот според кој во темелите на мостот ќе биде вградена една од жените на мајсторите која прва ќе дојде кај нив. Во шестата сцена, доаѓа Христина носејќи ручек, останале само уште тројца мајстори со наведнати глави и молчаливи. На прашањето зошто е толку молчалив, Маноил одговорил дека тука во ѕидот му паднал венчалниот прстен и никако да го најде. Таа веднаш скокнала да го бара, мајсторите брзо ѕидале и мислела оти тераат шега, кога веќе сосидана го видела ужасот од лицето на саканиот човек и крајот на сопствената трагедија.

Мостот се гради и се повеќе ги поврзува двата брега (петтиот чин). Народот се собира околу него и му се радува. Сите гледаат како во еден од големите бели камења бледо се оцртува фигура на жена. Вистинската Христина, како да е жива, пршепотува дедо Георги, со внучето во раце. Тоа како да ја препознало својата мајка, почнало да вика по неа и да ја бакнува. И како во некое чудо, од една пукнатина на каменот почнале да извираат капки водичка, чиста, бистра водица, како солзи. И почнало Павленцето да ја цица. Како мајка му да сакале да го надои. Сега мостот се градел како некое чудо, ќе ги победи сите векови, кажува Стојан. Луѓето потекуваат како реки, со подароци, од срцата на целиот народ потекле живи води, раскажува поп Теофил, а Христина легнала во нивните срца, во неа веруваат и во неа се крстат. Таа е повеќе и од светица, додава Стојан. Името на Маноил се раскажува како приказна, благословува Драган, а Христина, нека и е вечна славата, е во срцата и на мало и на големо. Таа е цената за победата над реката. Доаѓа гусларот Божил и ја пее песната за зазиданата невеста.

- Маноил мајстор мостове гради,
Што денем гради, ноштен се рони.
Чудом се чуди Маноил мајстор
И на дружина вели говори:
Хајде, дружина, курбан да колим.
Курбан да колим, Бога да молим:
бие што либе заран да рани
Да ни донесе топла обеда,
Херо што либе в зид за зазидем.
- Кога е било заранта рано,
Рано ранила Маноилица,
Та им донесла топла обеда.
Како ја виде Маноил мајстор,
Наднесе калпак над црни очи,
Порони слзи до црна земја,
Па си на прво либе говори:
Ој ле невесто, верно ми либе,
Испаднал ми е прстен венчален.
Отговарја му Маноилица:
Аз што да влеза прстен да најда.
Че си е влезла Маноилица
Да се извади прстен венчален;
Че ја вградиха жива в моста
Курбан да биде, моста да држи.

Народниот пеач и гуслар ја прераскажува, односно ја пее песната во која се овековечува настанот поврзан со градбата на мостот. Митолошката песна, варијанта која се пее за кратовскиот мост, а врз која Никола Алексиев и ја пишува својата драма за *Маноил мајстор*. Но, тука и не е крајот на трагедијата. Богдан во

разговорот со ѓаконот Климент е загрижен за Маноил зашто толку е поврзан за Христина, се повеќе *се ѓуби од нив* и се плаши што ќе се случи кога мостот ќе биде завршен. Да, вели Климент, по градот се зборувало како доцна во ноќта тој одел крај мостот, а таа излегувала од камењата на мостот и си го барала детето. Втората слика е монолог на главниот јунак. Не може да ја прежали саканата жена, сопствената вина и нејзината жртва, и надвиснат над реката, пред луѓето, повикувајќи ја својата Христина се губи во водите на реката. Жртвата е целосна, мостот не е довршен, но младите ќе го завршат големото дело на Маноил и на Христина.

Маноил мајстор од Никола Алексиев е поетска драма не само заради љубовта и пожртвуваноста на Маноил и Христина, туку и со нагласената тема и мотивите низ симболи и метафори. Како подлошка го користи познатиот митолошки мотив за зазиданата невеста како најмила жртва со која ќе се победат сите лоши сили и ќе се игради големото човечко дело, во овој случај мостот со нова поетска нагласка, кој треба да поврзе да два разделени брега и да ја обедини човековата среќа. Давајќи ја и песната како прилог, односно како релевантна подлошка за пишување на драмскиот текст, авторот луцидно, тоа впрочем и го поседува севкупноста на неговиот творечки подвиг, гради митолошки дијалошки исказ со вредни естетски достоинства. Поетскиот прилог не можеме да го дефинираме како авторски ракопис, на што не упатува и во истовреме не отповикува појавата на народниот пеач и гуслар, но во истовреме ја нуди и претпоставката дека тоа може да биде и запис на народна песна од Разлошко, како вреден собирач и афирматор на усната народна книжевност од овој крај на Пиринска Македонија. На тоа исто така, не наведува убавиот народен говор на можниот запис.

Иван Алексиев е вреден собирач и зналец на усната книжевност, потврдена и со воведувањето на ороводната песна *Заспала Света Недела*, насловот е извлечен од првиот стих, со која го завршува вториот чин. Децидно наведува дека во првиот ред од орото играат момчињата, а во вториот ред се момиите. *Играат и пеат ороводна песна. Прво пеат момите, а но нив истото го повторуваат момчињата.* Тоа е забелешката за *првото оро*, додека пак *второто оро* го *играат само момите и пеат двогласно*. Притоа, треба да забележиме дека авторот како функционален дел во драмскиот текст вградува бројни благослови, клетви, верувања, обичаи, соништа кои сами по себе и ја допишуваат и ја доосмислуваат митолошката подлошка на драмскиот текст. Симболите и метафорите како исказ се специфични за творечката постапка на Никола Алексиев, со кои умее да *ракува* и секогаш притоа да ги гради потребните состојби и ситуации на драмскиот дискурс како естетска категорија. Неговото комплетно дело не ни е познато, за да можема да извлекуваме и трајни заклучоци и оценки. Но, користиме некои интересни информации кои не доближуваат до овој непознат автор. Во прегледот за списанието *Факел*, е забележано и учеството на овој автор. *Не сите стихови, публикувани во списанието, се создавани во симблистичката поетика. Интересни се поетските обиди на Никола Алексиев од Кустендил, книжевен и просветен деец, провоциран од трагичната национална судбина по Парискиот договор* - **На мирољубците** *во Париз*[5]. Симболистичката поетика и Парискиот договор упатуваат на можни извори за одредени влијанија, поткрепени и со нова забелешка за препеви и преводи објавени во списанието и зад кои стои потписникот Никола Алексиев. Цо нив добиваме нешто и за авторовата лектира. Ги препеал песните *Не би ја посакал кралицата* од Л. Андрусон и *Би сакал* од Џорџ Гордон Бајрон, превод на легендата *Четирите степени на љубовта* од И. Л. Толстој, ги објавил документарните раскази со антивоена содржина *Кога паѓаа лисјата, Кога цутеше пролетта* и политичката сатира *Нова куќа* која била посветена *на сите други, но не и на вампирите во Бугар-а*.[6]

[5]Периодика и литература 1918-1920, том 5, изд. Академично издателство Проф. Марин Дринов, София, 1999, стр. 331.

[6]Исто, стр. 332.

Драмата Никола Алексиев како тема и мотив ја презема од митологијата на народната усна книжевност и неа ја пресоздава во сопствена творечка објава *Маноил мајстор* со симболите и метафорите со кои има што да каже и умее како тоа да го каже. Тие ниту во еден пример не се цел сами за себе. Поврзувањето, љубовта и довербата, почитта и сожителството меѓу луѓето го попречува голема и бујна река која во истовреме како да е одглас на егзистенцијата на светот и на животот во нивните универзални димензии. Но, нивната среќа исто така, нема никаква смисла ако е субјективна, лична и просторно и временски ограничена. Мостот треба да се положи над несовладливото тело од реката, таа мисла и за вечноста на животот, и да ги обедини двата брега. Уште повеќе, тој е и прстен во чиј круг се сместуваат двете разделени срца, како што реката ги дели брегови на две крила од градите, од здивот и дишењето. Љубовта не е злато, парите не се богатство, по нив и човекот не е човек кога Христина го *дарува* изедникот Ставри. Издлабувањето на нејзиниот лик во еден од белите камења од телото на мостот и потекувањето на водата како лековита солза се возвишени слики на добрината и убавината од опстојбата. Мајчинството како совршенство се одгласува во постојаниот повик на Христина да си го види детето, низ немерливо возвратената љубов на нејзиниот единствен мајстор волшебник Маноил кој се втурнува во неповратните води на реката за да биде со својата најубава мома. Секако оти драмата *Маноил мајстор* на Никола Алексиев е еден извонредно убав пример и завиден естетски резултат не само на напојување, туку и пред се на пресоздавање на безимениот народен гениј во резултатот на творечкиот потписник како сопствено уметничко дело.

Проф. д-р Рашко В. Јовановиќ

БРАНИСЛАВ Ѓ. НУШИЌ – СОВРЕМЕНИК НА ИДНИНАТА

Нема сомнение дека местото на Бранислав Ѓ. Нушиќ во српската книжевност е одредено од неговиот театар, попрецизно кажано комедискиот и драмскиот, наспроти тоа што тој успешно се снашол речиси на сите други книжевни подрачја. Во младоста пишувал песни – првин стихови за деца, угледувајќи се на Змај, потоа љубовна лирика и сатирични песни вперени против самовластието на кралот Милан Обреновиќ. Нушиќ пишувал и занимлива раскажувачка проза – почнувајќи од хумористичните раскази и козерија, па до подолгите раскажувачки документарно-мемоарски записи и патописни текстови, а се зафатил и со романот. Меѓутоа, најобемниот и во исто време најзначајниот дел на творештвото на Нушиќ го прават неговите текстови наменети за театарската сцена, посебно комедиите, од кои неколку и денес се неодминливи во репертоарите на театрите.

Во српската комедиографија, рамноправно со Стерија, Нушиќ имал едно од двете врвни места. Ако во комедиите на Стерија, како во општествените, така и во оние во кои првенствено ги прикажува карактерите, речиси непрекинато е присутен дидактичкиот тон, Нушиќ обилно ги веселел гледачите, но истовремено ненаметливо ги соочувал со многу животни вистини, некогаш смешни, а некогаш и горки, и така, со весела и живната разиграност, ги упатувал и ги водел кон патеките лишени од искушенијата на пороците.

Уште во своето рано дело, во *Ливчињата*, создадени во 1888 година, во пожаревачкиот казнен завод, Нушиќ укажува на мачичната моќ на смеата:

„Да се смееме, тоа е единственото задоволство! Да се смееме, зашто и така има малку задоволни! Се прашувате: кому? – Па првин себеси, па потоа на оној до себе, па на оној над себе, на оној што е пред нас и на оној што оди зад нас."

Наведените редови недвосмислено укажуваат на тоа како Нушиќ ја сфаќал улогата на смеата во секојдневјето на животот. Затоа и можел во последната етапа на својата книжевна дејност, во текстот „Зошто пишувам", објавен во 1936 година, да истакне:

„Во долгата низа години на мојата работа јас стекнав голем број читатели и гледачи, па би можел кусо да одговорам дека за нив пишувам, но тоа би бил многу неодреден одговор. Ќе речам поконкретно: пишувам за оние кои се жедни за свежо закрепнување на заморното патување по беспаќето на сегашноста, пишувам за оние кои не мислат дека светот и животот треба само низ солзи да се посматраат, пишувам за оние кои не го потценуваат значењето на смеата во човековиот живот."

Во својата творечка определба да ги развесели и да ги орасположи своите читатели Бранислав Нушиќ одеше по патот кој не беше опсипан само со рози, туку и со трње. Ако розите му ги дофрлале секогаш благодарните читатели и гледачи, па и глумците, со трње го дочекувале некои директори на театри, како и некои, многу угледни, литературни и театарски критичари. Чекал цели тринаесет години за сценска изведба на својата прва комедија – *Народен пратеник* и за тоа време студирал право, најпрвин во Грац, пишувал стихови кои и ги пеел, свирејќи на виолина во кафеани. По враќањето во Белград, во 1885 година, ќе ја основа студентската театарска дружина која во Народното позориште ќе ја прикаже Шилеровата трагедија *Дон Карлос*. Притоа, насловната улога не ја толкува никој друг туку самиот Нушиќ! Иако е социјалист, Мита Цениќ во весникот *Час* остро ги нападнал студентите – глумци кои наместо со наука се занимаваат со театар и со комедијанство. *Дон Карлос*, како и други студентски претстави, како и другите студентски претстави, имале убав одзив кај театарската публика. Младиот Нушиќ ќе полемизира со Ценик, истакнувајќи го значењето на театарот за просветување на народот. На тоа Цениќ ќе му одговори нешто поумерено, истакнувајќи дека студентите добро прикажувале, но тоа не спаѓа во програмата за високошколската настава. Коментарите на Цениќ всушност започнуваат со напади на Нушиќ, кои ќе го следат речиси целиот живот.

Бранислав Нушиќ

Есента 1885 година кралот Милан Обреновиќ, поради присоединувањето на источна Румелија кон Бугарија, спровел општа мобилизација и ѝ објавил војна на таа соседна земја. Тогаш Нушиќ се нашол во војничкиот табор како каплар на првиот повик. Учествувајќи во војната бил сведок на поразот на Сливница, како и на другите стравотни воени ужаси, кои ќе ги опише во *Приказните на еден каплар* (1886), искажувајќи јасен антивоен став и противење на политиката на кралот Милан.

Поради песната *Погреб на два раба*, која по наговор на д-р Владан Ѓорѓевиќ ја објавил

на 6 мај 1887 во *Нов београдски дневник*, во која го оцрнува кралот Милан затоа што, како и сите други државни и воени достојници, не присуствувал на погребот на славниот јунак од тукушто завршената Српско-бугарска војна, мајорот Мијаило Катаниќ, иако два дена порано со цела свита бил на погреб на мајката на полковникот Драгутин Франасковиќ. Поради таа песна Нушиќ е осуден на два месеца затвор, но поради кралско незадоволство Касациониот суд таа пресуда ја преиначил на две години затвор. После својата жалба, во очекување на конечната пресуда, Нушиќ успеал да ги положи сите заостанати испити, да ги доведе до крај студиите по право. Истовремено, доживеал и љубовно разочарување: младата и убава Милица, од угледното белградско семејство Терзибашиќ, во која навистина се вљубил под влијание на родителите, после судската афера која ја предизвикал со песната *Погреб на два раба* го оставила и се омажила за угледен лекар. Поради тоа младиот Нушиќ испеал неколку песимистички интонирани љубовни стихови, покрај останатите и песната *На денот на нејзината венчавка.*

Бранислав Нушиќ со синот и ќерката за време на службувањето во Битола

По правосилната пресуда, Нушиќ, на почетокот на јануари 1888, се нашол во пожаревскиот затвор, каде ќе има можност да се увери како и колку се цени книжевноста, па и писменоста во Србија. Во предговорот на комедијата *Протекција* Нушиќ го навел советот кој му го дал Илија Влах, управникот на затворот: „За тебе подобро, момче, е да не пишуваш. Пишувањето те довело во апс. Да си бил неписмен, ти денес би бил вреден и честит човек и угледен граѓанин можеби, а вака како коцкар се влечкаш по апсаните.“ Нушиќ ќе помине во затвор нешто повеќе од три месеци, бидејќи кралот Милан го помилувал веќе на 22 април, задоволувајќи ја жалбата на неговиот татко, Ѓорѓе Нуша, по што и полковникот Франасовиќ му простува на младиот писател.

Наоѓајќи се на слобода, Нушиќ и понатаму е во незавидна ситуација, бидејќи немал средства за живот, ниту пак можел да дојде до работа. Затоа веднаш се зафатил со уредување на еден новооснован дневен весник. Тоа бил весникот *Мале новине* – весник „за секого“, а покрај тоа и партиски неопределен. Во весникот, покрај Нушиќ, соработувале и неговите пријатели и истомисленици – Јефта Угричиќ, Милорад Павловиќ-Крпа, Павле Маринковиќ и др. Иако не пишува театарска критика, Нушиќ соработува во културната рубрика, па секако на негова иницијатива во *Мале новине,* во продолженија, е објавена Ибзеновата драма *Народен непријател,* која несомнено имала созвучје со тогашните политички збиднувања во Србија. Нушиќ со голема ангажираност работел во *Мале новине*, но не за долго, бидејќи, веќе на крајот на 1888, весникот престанал да излегува, за набргу да го преземе Перо Тодоровиќ и да го доведе под заштита на обреновскиот режим. Бидејќи поради тоа му изостанале и онака малите приходи и бидејќи неговиот татко повторно паднал во банкрот, овојпат тргу-

вајќи со сливи, Нушиќ повторно се нашол во лоша материјална положба, па морал да побара државна служба.

Меѓутоа, кралот Милан не сакал да потпише указ за негово поставување за писар на судот во Чачак. Претседателот на Владата, Саво Грујиќ го посоветувал да му се јави на кралот на ауденцијата и во таа пригода, со изрази на благодарност поради помилувањето и со искажување на целосна лојалност, да го замоли за државна служба. Спрема еден опис на Миливоје Предиќ, кралот Милан при ауденцијата, на таа молба луто одвратил: „Додека мојот збор е важен во оваа држава, вие нема да добиете државна служба!“ Но, случајот, сепак, сакал да биде поинаку. Додека, Нушиќ со изрази на извинување и благодарности што го примил, постојано со лицето свртен спрема него се повлекувал наназад, случајно го згазнал кралскиот пес Виго и паднал преку него. „Догата скокна како попарена, така што Нушиќ се најде под неа. Гледајќи го во непријатната положба, кралот слатко се насмеа и му помогна на Нушиќ да се придигне. Сиот тој случај на момент му го одзеде кралското достоинство и строгото однесување спрема Нушиќ. Кралот почна да му објаснува на Нушиќ дека песот е многу питом и дека ништо нема да му направи. – Кога работите веќе тргнаа по друг пат, кралот се сожали и го ублажи тонот и пред Нушиќ да го продолжи излегувањето наназад, му рече: 'Кажете му на господинот Чедо Мијатовиќ дека може да ви даде служба, но не во Србија, туку во странство, за да поминете неколку години таму и да се одучите од политиката'.“ По ауденцијата кај кралот, Нушиќ веднаш, на 19 декември 1888, со молба му се обратил на министерот за надворешни работи Мијатовиќ, кој ќе го постави за дијурнист во своето министерство, како што ќе рече, за намесник кој се плаќа по работниот ден. Таквиот правнички службенички статус се применувал за проверување на способноста и лојалноста на идните државни чиновници.

Стекнувајќи поповолна материјална положба, Нушиќ продолжува да пишува. Повремено соработува со весници и списанија, конечно ја обликува прозата пишувана во затворот *Ливчиња* и ја завршува комедијата во пет чина *Протекција,* која на 30 март 1889 премиерно е изведена во белградското Народно позориште, во режија на Ѓуре Рајковиќ. Тоа било, во вистинска смисла, Нушиќево крштевање како театарски писател, бидејќи *Народен пратеник* и понатаму чекал на изведување. Оттогаш почнува неговата долга и плодна соработка со најстариот белградски театар, на здоволство на актерите и многубројните гледачи. Но тогаш почнува Нушиќевото недоразбирање со театарските критичари, кои веќе од првото негово изведено дело имаат претежно формалистички забелешки, а еден од нив, никој друг туку Лаза Костиќ, пишувајќи по повод новосадската премиера на *Протекција*, приредена една година подоцна, покрај забелешката дека комедијата нема архитектонско единство и симетрија, укажува дека писателот главно трага по ефекти, за сепак, да предвиди дека писателот со претпоставка на вредни студии „далеку ќе дотурка“, бидејќи дека веќе во ова дело се покажал како „одличен познавач на својот народ и општествените состојби, а притоа и остар набљудувач и сигурен психолог.“

Како што е познато, околу еден месец пред премиерата на *Протекција*, кралот Милан, иако имал само тресет и пет години, ја објавил својата абдикација, одредувајќи ги Јован Ристиќ, Коста Протиќ и Јован Белимарковиќ за заменици, кои до полнолетство на престолонаследникот Александар Обреновиќ, ќе управуваат со државата. Секако охрабрен од новонастанатата ситуација, младиот Нушиќ веќе по дваесет дена моли за постојано место во Министерството за надворешни работи. Исходот бил поволен: замениците, на 12 јули 1889, го поставуваат за писар од III класа на српскиот конзулат во Скопје. Меѓутоа, по неполни дваесет дена, од министерот за надворешни работи Саво Грујиќ, Нушиќ добил налог веднаш да отпатува во Приштина и да го замени отсутниот тамошен вицеконзул Лука Маринковиќ.

Нушиќ во Приштина ќе остане само два месеца, успевајќи да најде и време за пишување. Напишал и објавил една лирска песна (*Комшивки)*, собирал градба за книгата за Ќосово и

ги преведувал современите турски поети. Како дипломатски претставник покажал значително повеќе толеранција и разбирање од својот претходник Маринковиќ, и тоа не само спрема турската власт, чиј претстојник бил мутасерифот Махмед Хавиз-паша, туку и спрема Арнаутите. Успеал и да издејствува отворање на српска книжарница во Приштина.

Меѓутоа, дипломатската мисија на Нушиќ ја нападнал весникот во Белград кој своевремено го оформил тој. Имено *Мале новине*, односно нивниот главен уредник Перо Тодоровиќ, му забележал на министерот Саво Грујиќ што во Приштина испратил почетник кој уште е и Цинцарин, без познавање на странски јазици. Имено, понатаму, ќе извршува само административни работи во Министерството за надворешни работи, за во октомври 1890, да биде преместен во Државниот совет за писар од I класа, во чие својство и понатаму ќе мора да продолжи да ги извршува здодевните чиновнички работи. Затоа, во слободните часови поинтензивно ќе ги посетува театарот, кафеаните и поетската куќа на Улиќ. Во јануари 1891, со Воислав Илиќ ќе го обнови весникот за книжевност и уметност *Преодница*, чие уредување веќе по четвртиот број ќе му го пропушти на братот на Воислав, Драгутин Илиќ. Тогаш Нушиќ ги дополнува своите *Приказни на еден капилар* и го пишува првиот поголем хумористичен расказ *Киноκондонска работа.* Исто така, ги средува и ги поднесува на увид на Министерството за надворешни работи, во кое се вратил од служба, своите патни белешки направени на Косово и за кои, за да ги доврши, бара двомесечно отсуство. Меѓутоа, и покрај поддршката од министерот Никола Пашиќ, кој дури и дал одобрение да се печати делото, новиот министер, Јован Авакумовиќ, го стопира тоа, одбивајќи ја молбата за отсуство и го укинува решението за печатење на книгата. Нушиќ сепак ја продолжува работата на своите белешки и му се обраќа на Стојан Новковиќ за упатство како да собере и да ја среди етнографската и топографата граѓа за Косово, со надеж дека сето тоа некогаш ќе може и да се објави.

Во јуни 1891 година, Нушиќ е поставен за писар на српскиот конзулат во Битола, во кој покажал трудољубивост и снаодливост во службата. Затоа и тамошниот српски конзул Димитрије Боди, убаво го примил, поддржувајќи ја неговата работа на етнографските студии. Меѓутоа, бидејќи за довршување на книгата за Косово не добил отсуство и помош од министерот Авакумовиќ, Нушиќ се сосредоточил на собирање материјал за краиштата околу Охридското и Преспанското Еезеро, што ќе резултира со книгата *На брегот на Охридското Езеро*, објавена во 1894 година. Во меѓувреме, не без перипетија, Нушиќ, на 30 мај 1893 е поставен за вицеконзул во Приштина, за веќе, на 5 јуни 1893, да се ожени со шеснаесетгодишната Даринка, ќерка на шабачкиот трговец Божидар Ѓорѓевиќ и Цика Ѓорѓевиќ, родена Боди, која во Битола дошла во посета на својата вујна, сопруга на конзулот Боди. Венчавката се извршила во манастирот Архангел Михаил, во малото место Лисолај, кај Битола, на подножјето на крушевските планини. По свадбата, Нушиќ со невестата отпатувал во Скопје, од тамошниот српски конзул, Павле Дениќ, да добие инструкции за работите кои го очекуваат во Приштина.

Во Приштина, како вицеконзул Нушиќ ќе дејствува до крајот на 1896 година, секојдневно соочувајќи се со нечуените зулуми на кој било изложено српското население. Бил огорчен што не можел практично ништо да направи во смисла на подобрување на животниот статус на Србите, иако преземал бројни иницијативи за да се поправи таа незавидна ситуација, молејќи ги надлежните во Министерството за надворешни работи на Србија да ги заинтересираат дописниците на странските весници да дојдат на Косово и да ја известат европската јавност за нечуениот терор над Србите, поради кој тие се присилени постојано да се иселуваат. Доаѓал во судир со повеќе мутесарифи (турски обласни началници) – за време на неговото службување во Приштина се сменила тројца! – а последниот, Мустафа Рукнедин-бег, завел дотогаш невидено страновладеење. Сите намери на Нушиќ да им помогне на Србите на Косово останале само

убави желби, што посебно го мачело и го разочарувало.

Како писар од I класа во конзулатот на Србија во Приштина, заедно со Нушиќ работел и Војислав Илиќ. Делејќи го злото и доброто, утеха наоѓале во долгите разговори и книжевните творења. Присуството на поетот го вратило Нушиќ во книжевноста. Заедно ги посетиле Грачаница и Јањево и во таа пригода собирале народни умотворби и ги проучувале старите обичаи. Но тоа нема да потрае долго, бидејќи во втората половина на 1893 година Воислав бил повикан на воена вежба, каде што се разболел. По враќањето на поетот од службата, Нушиќ успеал да му издејствува преместување во Скопје, бидејќи приштинската клима не му годела, ниту пак имало услови за какво било лечење. Но сè било залудно: иако Војислав Илиќ од Скопје го пренесле во Белград, на почетокот на 1894 година, тој починал, што многу го натажило Нушиќ. Донекаде ќе го охрабрат и ќе го разведрат гостите кои го посетиле во пролетта 1894 година: најпрвин тоа бил композиторот Стеван Мокрањац, на кого му овозможил да ги слушне и да ги забележи песните на српските варошки и селски пејачи од Косово. Потоа, на крајот на годината, за да ги проучат манастирите Грачаница и Дечане, во Приштина дошле историчарот Љубомир Ковачевиќ и архитектот Андро Стефановиќ. Тие, со своите упатства, му ги проширале сознанијата како да ја собира и да ја проучува историската и етнографската граѓа.

Така Нушиќ ќе почне да собира граѓа и да ги прави концептите на некои свои идни дела (сценската бајка *Лилјан и Оморика,* комедијата *Прва парница* и романот *Општинско дете*), ќе ја прошири и дефинитивно ќе ја оформи збирката *Приказни за еден кајлар* и ќе продолжи да пишува и хумористична проза (расказите *Тринаести, Моето бистро дете, Наши архиви*). Во 1894 година, својата прва комедија *Народен пратеник* ќе ја испрати на конкурсот на Матица српска во Нови Сад, но без успех. Рецензентите, Јован Грчиќ и Милутин Јакшиќ, со опширно образложение, не го предложиле делото за награда. Како што може да се види од записникот за 1895 година, на Книжевното одделение и Одборот на Матица српска, рецензентите имале доста забелешки како на самиот карактер, така и на развојот на дејството, па писателите предложиле во новата верзија да ги отстрани тие недостатоци. Нушиќ постапил според забелешките, па новата верзија на својот првенец ја испратил на белградското Народно позориште, уверен дека ќе наиде на повеќе разбирање кај д-р Никола Петровиќ, наследникот на Шепчанин на местото управник и кај драматургот Милован Глишиќ. Овојпат во Народно позориште имал повеќе среќа со својот *Народен пратеник.* По точно тринаесет години чекање, на 19 октомври 1896 година, делото е изведено на сцената на Народното позориште во Белград. Како и при првото изведување на *Протекции*, Нушиќ и овојпат го дочекале различни реагирања на критиката, меѓу кои имало и бројни забелешки и неповолни оценки.

Многу незадоволен со својот дипломатски учинок во Приштина – во еден момент дури предлагал конзулатот во Приштина да се укине! – Нушиќ кон крајот на 1896 година се враќа во Белград, а на почетокот на 1897 година ја презема должноста на српски конзул во Солун. За него како дипломат, ситуацијата била доста поповолна: не морал, како во Приштина, да води грижа за угнетеното српско население, кое живеело во постојан страв од турските и арнаутските зулуми, ниту да се бори за нивните елементарни човечки права, туку, главно, и тоа во многу порегулирани услови, ги извршувал административните работи, а покрај тоа се грижел и за српската гимназија во Солун и српските манастири на Света Гора. Успеал да организира поправка на српската црква и во нејзината порта да изгради една помошна зграда во која ќе отседнуваат монасите од Хиландар. За време на престојот во Солун, изгледа, ништо не пишувал. Таа 1897 година, 11 октомври, во Народно позориште во Белград му е изведена комедијата *Прва парница*, чија тема ќе ја развие и пошироко ќе ја обработи во некои следни дела (во делото *Свет* и во комедијата *Д-р*). *Прва парница* не наишла на нај-

добра рецепција ниту кон критиката, ниту кај публиката (имала само три репризи), па секако тоа е причината поради што Нушиќ, при издавањето на своите Собрани дела, не трагал по овој текст, кој се изгубил, зашто зградата на белградското Народно позориште била разрушена во Првата светска војна.

На почетокот на 1898 година Нушиќ од Солун бил преместен во Серез, денес град во Егејска Македонија, со задача да основа српски конзулат. Бидејќи на тоа место постоеле сè уште добро зачувани урнатини на црквата Свети Никола, во која во 1345 година Душан Силни бил прогласен за цар, тоа претставувало израз на настојување, на темелот на историските факти да се оневозможат бугарските претензии. да се прошири на влијанието на Белград. За време на престојот во Серез, Нушиќ доста ќе пишува: ќе ги довриши делата започнати во Приштина – *Косово* и *С Косова на сиње море*, а ќе ги напише и расказите – *Десет приказни* и *Рамазански вечери*. Овде ќе доживее и лична трагедија – смрт на најмладата ќерка, Оливера. Поради тоа, како и поради осаменоста, но и поради стравот од бугарските комити, ќе падне во депресија и ќе го обзеде носталгија за Белград. Затоа, не еднаш, без причина одел во Белград, настојувајќи да се задржи во престолнината што подолго. Заситувајќи се од дипломатските мисии во „неослободените српски краеви" тој настојувал да издејствува служба во Народно позориште, што ќе му појде од рака дури во 1900 после ред компликации, кога неговиот пријател Павле Маринковиќ станал министер за просвета во владата на Алексо Јовановиќ, која ја нарекувале „Драгин кабинет". Имено, на 14 јули 1900, Нушиќ е поставен за драматург и заменик на управникот на Народно позориште во Белград.

Воопшто, во 1900 година, Нушиќ постигнал повеќе значајни успеси. Најпрвин, на 24 февруари, во Народното позориште со голем успех му е изведен историскиот фрагмент во еден чин *Кнез Иво од Семберија.* Потоа, на 23 мај, уследило првото изведување на комедијата во три чина *Обичен човек.* Потоа се воспоставило дека тој е победник, иако не била доделена првата награда, на драмскиот конкурс на Народно позориште распишан претходната година и на кој пристигнале тринаесет дела од кои жирито издвоило три: драмата *Така морало да биде* (која жирито не ја наградило, сметајќи дека не може да трае два и пол часа и да ја исполни вечерта, но ја препорачало за изведба), бајката *Љиљан и Оморика* и комедијата *Обичен човек*. Големо било изненадувањето кога се воспоставило дека сите три дела ги напишал Бранислав Ѓ. Нушиќ. Секако, сите три дела се прикажани во 1900 година на сцената на Народното позориште. Истата додина било изведено уште едно дело на Нушиќ – хумореската во еден чин *Шопенхауер*. Толку голем број прикажани дела во Народното позориште (вкупно пет) во една календарска година дотогаш, па сè до денес, нема ниту еден домашен драмски автор. Да додадеме уште и дека следната 1901 година, што ќе каже за управувањето на управата на Нушиќ, во Народно позориште, премиерно ќе бидат изведени уште две негови дела: *Растко Немањиќ, дело во три сцени наменет за деца,* и драмата во четири чина *Пучина.*

Нушиќ со големи амбиции го прифатил раководењето со Народното позориште. Најпрвин го формирал новиот Книжевно-уметнички одбор во кој за членови се именувани: Јанко Веселиновиќ, Стеван Сремац, Милован Глишиќ, Станислав Бинички и д-р Мирослав Спалајковиќ. Иницирал тој одбор да му предложи на Министерството за просвета издавање на зборник на драмската книжевност, во кој би се печателе сите дела на српското драмско наследство. Министерот го прифатил предлогот, но до реализација на тој проект, за жал, не дошло, веројатно затоа што, како што ќе видиме набргу, се случиле промени во раководството на Министерството за просвета и Народното позориште. Со желба да се запознае со современата драмска практика во другите театарски центри во Европа, Нушиќ отпатувал во Загреб, Прага, Варшава, Санктпетербург и Виена. Како последица на тоа патување следело насочувањето на Народното позориште спрема словенскиот драмски репертоар и организирање на гостувања на најпознатите руски, чешки и хрватски актери.

Бранислав Нушиќ со ансамблоѿ на Народниоѿ ѿеаѿар во Скоѿје во 1913

По желба на кралицата Драга, која со интерес ги следела случувањата во уметничкиот живот, во рамките на театарот Нушиќ започнал да го издава и да го уредува весникот *Позоришни лисѿ* како посебно издание на Народното позориште, кој излегувал во 1901 и во 1902 година. Содржината на весникот ја сочинувале написи за различни проблеми од театарската практика, почнувајќи од драматуршките и интерпретациските, па до техничко-организациските, потоа уште и портрети на истакнати европски актери и режисери, како и есеи за драмските писатели и драмското творештво воопшто. Неуморен во стремежот да го унапреди театарскиот живот во Србија, Нушиќ предлагал да се основа театарски музеј и актерска школа, како и да се организира една патувачка дружина, која ќе ги прикажува претставите под заштита на Народното позориште. Настојувал дека со воведувањето на функцијата уметнички директор и со воспоставувањето на актерски награди за ревност (брзо учење и разбирање на улогите, дисциплинирано однесување итн.) ќе се унапреди работата во самото Народно позориште. Откако увидел дека сцената и гледалиштето на Народно позориште, како просторно, така и по техничка опременост не одговара на потребите на еден современ театар, Нушиќ пристапил кон темелно реновирање на театарската зграда. Затоа во летото 1901 година започнал со градежни работи, кои чинеле многу, па морал да зема приватни заеми, кои Народно позориште не можело навреме да ги врати. Покрај тоа, бидејќи веќе од самото преземање на должноста драматург и заменик на управникот на Народното позориште, а по успехот на драмскиот конкурс, каде му биле откупени три дела и по воведувањето на неговите пет дела во текот на една година, стекнал завист кај одредени драмски писатели, како и поради судирот со некои актери, покрај останатите и со режисерот и познатиот актерски првенец Љубомир Станојевиќ, предизвикал анимозитет во јавноста, па почнале да го напаѓаат во весниците. Нушиќ повторно се нашол во неповолна ситуација. Веројатно сето тоа го навело министерот за просвета Љубомир Ковачевиќ, во почетокот на 1902 година, Нушиќ да го постави само за драматург, а Јован Докиќ, професор по природни науки, за управник на Народното позориште. Тоа го револтирало Нушиќ и тој веднаш реагирал: на 10 јануари 1902 година, барајќи да го пензионираат, поднел оставка на должноста драматург. Така Нушиќ само година и пол бил на чело на Народното позориште во Белград.

По заминувањето од Народното позориште, со мала пензија, Нушиќ одвај составувал крај со крај. Трагајќи за каква било служба имал многу тешкотии, зашто тоа било немирно време во кое владите и министрите често се менувале. Кога благодарение на пријателите од редовите на радикалите, кои заедно со Напредната партија, некаде во 1902 година се нашле на власт, го добил местото комесар на пошта и телеграф, тој повторно, сметајќи се за нестручен, побарал да го пензионираат. Кон крајот на истата година, бидејќи со доаѓањето на „неутралната влада“ на генералот Димитрија Цинцар-Марковиќ престанал да излегува весникот *Дневник*, органот на напредничко-радикалната вла-

да на Михаил Вујиќ, чиј одговорен уредник извесно време бил Нушиќ, тој морал да го прифати предлогот на новиот министер-претседател да биде секретар на нововоспоставеното просветно-пропагандно одделение во Министерството за надворешни работи, одделение кое наводно имало задача да се грижи за интересите на Србија во краиштата кои биле под Турција. Тоа било кратко службување, кое било прекинато во ноќта помеѓу 28 и 29 мај 1903, со убиствата на кралот Александар Обреновиќ и кралицата Драга. Сите тие должности, без оглед на оставките и пензионирањата, а особено успесите како драмски писател, од кои посебно како автор на бајката *Љиљан и Оморика*, која се сметала за свадбен дар на кралот Александра, го обележале Нушиќ како припадник на режимот на последниот Обреновиќ. Сепак тој, по промената на династијата, односно по доаѓањето на власт на Кралот Петар I Караѓорѓевиќ, ќе остане на положбата шеф на просветно-политичкото одделение во Министерството за надворешни работи и во тоа својство на новиот министер, Андро Николиќ, ќе му предложи основање на еден патувачки театар, изразувајќи подготвеност да раководи со тој ансамбл, кој ќе дава претстави во краиштата под австроунгарска управа – во Босна и Херцеговина, Далмација, Хрватска и Славонија. И токму кога биле одобрени средства Нушиќ да тргне на пат, поради подготовки на гостувањата, а неговиот статус во Министерството за надворешни работи решен со пензионирање, однеадеж добил понуда да го преземе управителското место во Српското народно позориште во Нови Сад.

Секако дека со заминувањето на раководна положба во Српското народно позориште во Нови Сад побегнал од можните „обвинувања“ поради своето соучесништво со режимот на последниот Обреновиќ. Исто така, со прифаќањето на раководење со најстариот српски театар, тој повторно ја решил својата финансиска ситуација. Многу срдечно бил дочекан во Сомбор на 26 февруари 1904, каде ансамблот на Српското народно позориште се наоѓал на гостување. Првата година на своето дејствување во овој театар Нушиќ бележи успех. Водејќи сигурна репертоарска политика заснована првенствено на изведување на родољубиво-историски дела на српските писатели, како и светскиот драмски репертоар со проверени книжевни вредности, со настојување правилно и рамноправно да ги ангажира членовите на ансамблот, тој убаво започнал. Но, веќе на почетокот на 1905 година, почнале да се јавуваат првите забелешки и сомнежи во финансиското работење на Нушиќ, особено кога и покрај одлуката на Управниот одбор на Друштвото за Српскиот народен театар сепак го реализирал гостувањето на еден дел од ансамблот во Босна, и покрај тоа што изостанала очекуваната материјална поддршка од Белград. Имено, додека еден дел од ансамблот на Српското народно позориште, под водство на Перо Добриновиќ, со успех нас-

Бранислав Нушиќ како управник на Народниот театар во Скопје во 1919 година

тапувал во Нови Сад и Земун, другиот дел, составен претежно од помлади актери, тргнал под водство на Нушиќ во Босна и доживел неуспех при гостувањето во Сараево, од 20 јули до 2 август 1905. Посетата на претставите (претежно на оперетите и на хумористичните игри, а не на сериозниот книжевно вреден репертоар) била слаба. За сето тоа да биде уште покомплицирано, Нушиќ, иако четириесетгодишник, до уши се вљубил во младата и убава актерка Јелена Барјактаревиќ, инаку сопруга на актерот Душан Барјактаревиќ, па и двајцата ги фаворизирал. Тоа го забележале останатите членови на ансамблот, но и печатот. Поради тоа, како и поради остварениот дефицит на гостувањето во Сараево, Нушиќ побегнал во Белград, за на неговото место, како привремен управител, да биде именуван Димитрије Ружиќ. Сè завршило така што Нушиќ морал да го надополни дефицитот во благајната, кој настанал со невнимателниот однос спрема материјалното работење. Тој на почетокот на 1907 го подмирил долгот, одвај одбегнувајќи го срамот кој го следел.

Како управник на Српското народно позориште во Нови Сад, Нушиќ бил приближно исто време колку и како заменик на управникот во белградското Народно позориште – околу година и пол. Иако и во двата театра доживеал крах, по доаѓањето во Белград, во септември 1905, заедно со Михаил Сретеновиќ го основал Мало позориште, во кое детската публика ќе гледа деца-актери. И децата на Нушиќ, Маргита-Гита и Страхиња-Бан, глумат во овој театар, кој своите претстави најпрвин ги приредува во една барака покрај Соборната црква во Белград, а во 1906 година во салата на ресторанот „Таково“ на Теразие и во ресторанот „Коларац“ покрај Народно позориште, додека во 1907 прекинува со работа.

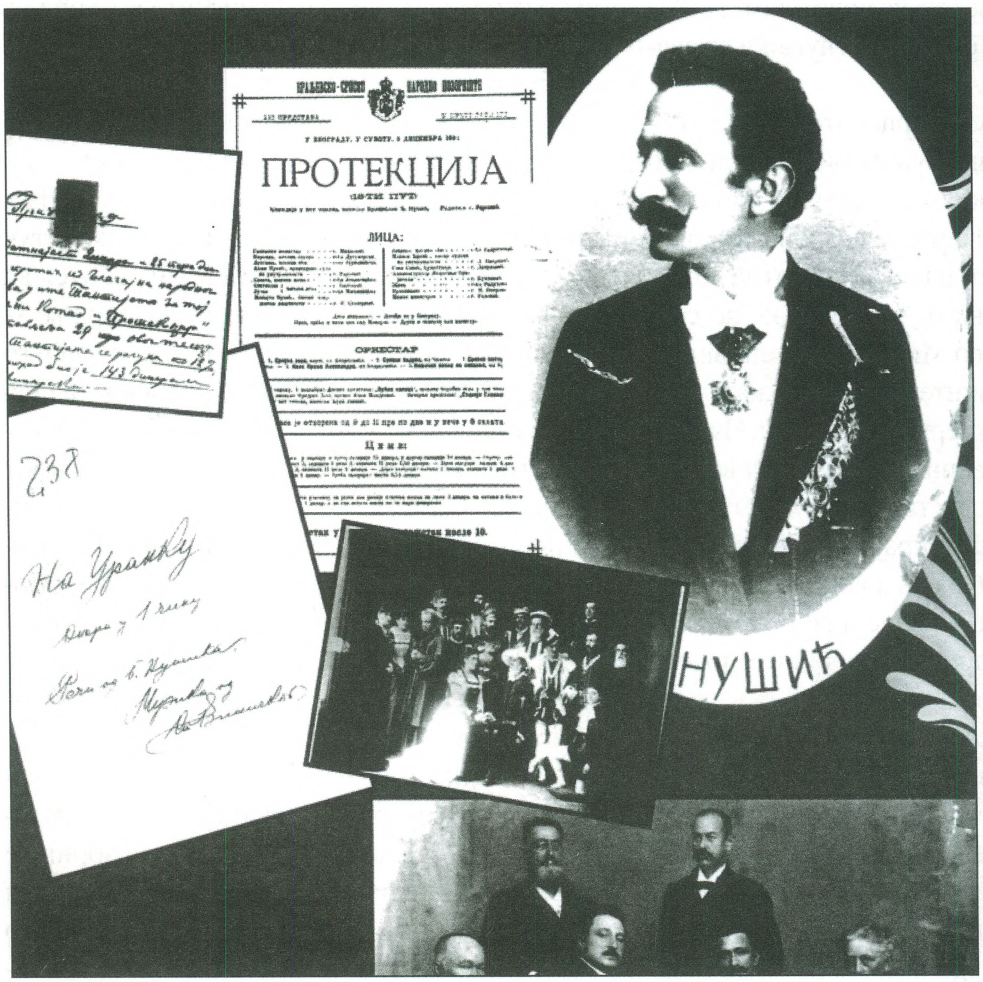
Истовремено со дејствувањето во Малото позориште, Нушиќ сè поинтензивно се занимава со новинарство. Кон крајот на 1905, на повик на основачите на весникот *Политика*, браќата Владислав и Дарко Рибникар, ја презема редовната рубрика „Од белградскиот живот“, во која под псевдонимот Бен Акиб објавува духовита козерија, која многу брзо стекнува популарност. До 1910 година објавил повеќе стотини козерии кои претставуваат интересни сведоштва за животот во Белград на самиот почеток на 20 век. Во суштина, Нушиќ тогаш живеел од новинарската работа. Вонредно прониклив опсерватор на животното секојдневие, тој духовито и без сатиричарски претензии прикажувал бројни актери во динамичните настани во престолнината, која тогаш била во духовен и материјален раст. Неудначени според вредноста, Нушиќевите козерии, кога во 1907 година ги објавил во книга, наишле во *Српски књижевни гласник* на негативна критика на Јован Скерлиќ, кој всушност точно заклучил дека Нушиќ „не е писател кој создава публика, туку писател кого го создава публиката“, неоправдано забележувајќи дека нема „ни длабочина во духот, ни чистота во чувствата, ни морален авторитет за политичка и општествена сатира...“. Ставот на Јован Скерлиќ, иако изречен по повод новинските козерии на Нушиќ, потоа ќе стане мериторен и кога ќе се оценуваат неговите сценски дела, посебно комедиите. Тоа била негативна интонација за многу идни критичари, посебно за оние кои пишувале во *Српски књижевен гласник*. Наспроти Скерлиќ, хрватскиот книжевник Антун Густав Матош, кој тогаш живеел и работел во Белград, искажал многу повеќе разбирање за Нушиќ: „Нушиќ е роден новинар, внесувајќи го во тој најнов и најактуелен вид на нашата писменост оној љубезен и забавен начин на прикажување, шега и фантазија, со кој журнализмот влегува во книжевноста, книжевноста во журнализмот, претворајќи ги ситниците во настани и настаните во ситници, создвајќи од фељтоните хроники, белешки со секојдневен пролог за секојдневна човечка комедија, кој низ дневникот влегува во трагичноста на светската историја.“

Следната премиера на Нушиќ била изведбата на театарското дело *Свет* – 19 октомври 1906, на сцената на Народното позориште во Белград, кое било дочекано со противречни критики. Додека пријателот на Нушиќ Јефто Угричиќ позитивно го оценил делото, крити-

чарот на *Српски книжевен гласник,* Милан Грол, својот осврт го започнал со следната реченица: „Нушиќевиот *Свет* има само три мани, а тоа се дека почнува здодевно, се развива неприродно, и завршува апсурдно.“ Помеѓу тие два става, но по свое наоѓање, другите критичари го оценувале новото дело на Нушиќ. Меѓутоа негативната оценка на *Српскиот книжевен гласник*, е само една од низата слични кои Нушиќ и понатаму, низ сиот негов живот, ќе го следат во овој угледен весник, но и во дел од српскиот печат.

Паралелно со соработката во *Политика*, Нушиќ бил активен и во Српското новинарско здружение, чиј претседател бил во 1907 година, па во тоа својство, во чест на дваесет години постоење и дејствување на таа организација, организирал голем новинарски собир на Ада Циганлија. Тогаш во текот на три дена го издавал весникот *Воден цвет*, кој известувал за случувањата на собирот. Не се уморил ниту како драмски творец, па таа година на конкурсот на Народното позориште освоил две награди: прва, за драмата *Есенски дожд* и трета, за историскиот фрагмент во еден чин *Данок во крв.* Тие дела набргу ќе се најдат на репертоарот на Народното позориште во Белград: *Данок во крв*, на 17 ноември 1907, а *Есенски дожд*, на 8 јануари 1909.

На почетокот на октомври 1908 година кога Австро-Унгарија ја анектирала Босна и Херцеговина, што предизвикало огорчување и противење во Србија, а особено во Белград, Нушиќ се нашол на чело на манифестантите кои се упатиле спрема зградата на Министерството за надворешни работи, барајќи објавување војна на Австрија. Нушиќ ја предводел возбудената маса јавајќи на бел коњ. Кога демонстрантите дошле пред министерството, се појавил министерскиот прислужник, некој Јово, обидувајќи се да го спречи Нушиќ на коњ да влезе во министерството. На неговите молби и преколнувања да не го прави тоа, Нушиќ му дофлил: „Ама ајде Јово, ова не е ниту прв ниту последен коњ кој влегува во Министерството за надворешни работи!“



По демонстрацијата, Нушиќ за една ноќ го напишал драмскиот фрагмент во еден чин *Хаџи Лоја*, кој жанровски го означил како „збор во свое време“. Делото со огромен успех било изведено во Народното позориште во Белград на 9 декември 1908, а потоа успешно се прикажувало низ цела Србија.

Чувствувајќи дека се изморил со пишување козерии,

односно дека неговите текстови кои ги потпишувал со *Бен Акиба* не се веќе популарни како некогаш, Нушиќ ја напушта *Политика*, но не и новинарството. Со новинарот Наум Димитријевиќ почнал да го издава дневниот весник *Трибина*, во кој ќе ги објавува мемоарските прилози *Од минатото* за животот во стариот Белград. Во тој весник ќе ја објави и статијата „Народот и династијата", кој ќе го одведе пред суд. Имено, Нушиќ го осудил неодлучното однесување на кралот Петар Караѓорѓевиќ за прогласувањето на непосреден наследник. Поради тоа државниот обвинител го обвинил поради „навреда на величеството", а Нушиќ на судењето се бранел духовито. Сепак „заработил" казна од три месеци затвор, која за волја на вистината, не ја издржувал, бидејќи кралот Петар, како што изгледа се погрижил казната да не се изврши.

И покрај активното занимавање со новинарската работа, Нушиќ и понатаму пишува за театарот: на 16 септември 1909 му се изведува драмата во четири чина *Зад божјиот грб*, потоа на 26 март 1911 година „чудесните доживувања на Јованче Мициќ во десет слики, со пеење", и на крајот, на 6 септември 1912, новата верзија на *Народен пратеник*. Додека *Пат околу светот*, и покрај тоа што се прикажувал во годините на балканските војни, до 1914 била изведена 32 пати, а *Народен пратеник* само три пати. Ако во драмата *Зад божјиот грб* тргнал по патот на „новиот реализам", обработувајќи ја темата на својот порано напишан расказ *Палилулски роман* (1905), притоа инспириран од драмата *На дното* од Максим Горки, тогаш непосреден повод да ја напише сценската ревија *Пат околу светот* секако бил големиот успех на театарската игра во пет чина *Пат околу земјата за 80 дена* од Жил Верн и Алфред д'Енериј кој до 1909 година имала сто изведби на белградската сцена.

Само неколку дена по премиерата на преработениот *Народен пратеник* (6.IX.1912) во Србија е објавена општа мобилизација за војна против Турција за ослободување на Косово и останатите краишта во кои живееја Срби. Во својство на резервен каплар Нушиќ најпрвин се нашол на должноста шеф на воената пошта во Младеновац, но набргу е испратен во Врање, а потоа во Скопје, каде месниот командант наредил да ја преземе должноста шеф на воената полиција. Многу бргу успеал да заведе ред во градот на Вардар и тоа веројатно придонесло Врховниот командант да го постави за окружен началник во Битола, каде на 11 ноември ја примил должноста. Кога се укажала поволна можност, Нушиќ по склучувањето на мирот во Лондон (30 мај 1913) повторно се нашол во театарските води. Имено, тој му предложил на Министерството за просвета да се основа Народен театар и во Скопје, што е и усвоено. Министерството го поставило Нушиќ за управник, именуван е театарски одбор и е формиран актерски ансамбл, главно составен од доделените членови од Народното позориште во Белград. Нушиќ презел соодветни чекори за адаптација на зградата на Турскиот театар оштетена во војната, која во 1906 година ја изградил Шефкет-паша. Со пригодна програма театарот свечено бил отворен на 23 декември 1913, но веќе на 3 февруари 1914 година штотуку адаптираната зграда изгорела во пожар. Нушиќ, сепак, се снашол: ансамблот продолжил да прикажува претстави во скопскиот Офицерски дом како и да гостува во Призрен, Приштина, Велес и Косовска Митровица. Иако во 1914 година почнала Првата светска војна, Театарот функционирал сè до евакуацијата на Скопје, во 1915 година. Таа година била многу важна во семејниот живот на Нушиќ. Неговата ќерка Маргита-Гита се омажила за Миливој Предиќ, драмскиот писател и новинар, инаку близок соработник на Нушиќ. На свадбената прослава во Скопје присуствувал и младиот Страхиња-Бан Нушиќ, кој набргу потоа ќе биде ранет во борба со Германците кај Пожаревац. Потоа Нушиќ примил проштално писмо од својот тешко ранет син:

30 септември 1915

Драг Аго,

Не тагувај по мене. Јас паднав на браникот на Татковината за остварување на оние

наши големи идеали кои така сложно си ги проповедавме во 1908 година. Не велам дека не ми е жал што гинам, зашто чувствувам дека на иднината Србија дури и повеќе би можел да ѝ послужам, но таква е судбината.

Дедо, мамо и ти, простете ми.

Поздрави ги Гита и Мима.

Твојот син Бан.

Го молам оној, кој ќе ме пронајде мртов, ова писмо неизоставно да го предаде на адресантот.

Б.

Тешко погоден од загинувањето на синот единец, во атмосфера на борбен пораз, на 20 октомври 1915, со последниот воз Нушиќ со семејството се префрла во Приштина, за веќе на 23 октомври таа кобна година, на воловска кола, со останатите бегалци тргнал кон Штимље и Сува Река. Својот деведесетгодишен татко, Ѓорѓе Нуша, поради истоштеност морал да го остави во Приштина, каде тој наскоро ќе почине.

Потоа уследиле години на маки и страдања. Нушиќ преминува во Црна Гора и на 20 јануари 1916 во Улцињ, успева да се качи на францускиот брод „Чад“ и по девет дена да стигне во Марсеј. По доаѓањето во Франција, бидејќи останал без какви било примања, Нушиќ се нашол во неповолна материјална положба. Со посредство на Миленко Весниќ, српскиот претставник во Париз и благодарение на разбирањето на министерот Љуба Давидовиќ, доделена му е месечна парична помош.

Во текот на неговиот престој како бегалец, и покрај тоа што длабоко ожалостен поради загинувањето на синот единец, се зарекол дека никогаш веќе нема да пишува, Нушиќ напишал повеќе жанровски различни сценски дела со желба некои од нив да бидат изведени на некоја француска сцена. Покрај работата на мемоарската проза *Деветстопетнаесетта*, тој ги напишал или ги започнал драмите: *Кнегињата од Трибал* и *Велика недела*, но и комедиите *Светска војна, Ne desesperez jamais (Не очајувајте никогаш)* и др.

По пробивот на Солунскиот фронт и ослободувањето на Србија, Нушиќ се враќа во Белград, а потоа и во Скопје на должноста управник на Народниот театар. Успеал набргу да почне со прикажување на претстави. Во Скопје нема да се задржи: веќе на крајот на 1919 година повторно оди во Белград, каде ќе ја прифати должноста началник на новоосноваото Уметничко одделение на Министерството за просвета. Во тоа својство тој е особено активен. Помагал при основањето на Народниот театар во Сараево и придонесол да се пристапи кон изградба на нова театарска зграда во Скопје. Редовно ги обиколувал деветте постојни театари во новата држава на Србите, Хрватите и Словенците.

По повод прославата од педесетгодишнината на Народно позориште во Белград е изведена премиерата на неговата историска трагедија *Наход*. Во мајсторска режија на Михаил Исаиловиќ и раскошна инсценација и костими на Рима и Леонид Брајловски, премиерата *Наход*, со Добрица Милутиновиќ во улогата на цар Душан, наишла на убав прием кај гледачите, но и на спротивни оцени кај критиката. Имало и други компликации. Неколку дена по премиерата, секретарот на патријархот на Српската православна црква д-р Дамаскин Грданички, му упатил отворено писмо на Нушиќ, во кое му забележува дека во *Наход*, монахот Теодосиј и Кралот Марко недолично ги претставил, прикажувајќи ги како опуштено се веселат со танчарките и пејачките во крчмата. Покрај тоа, Нушиќ го напаѓале и поради високите средства кои ги одобрил за подготвување на претставата. Сето тоа не го обесхрабрило Нушиќ: не се согласил да го измени текстот во *Наход*, додека со факти ги оспорувал и нападите поради големиот трошок на средства за изведување на тоа дело во Народното позориште во Белград. Сепак, сета прослава на јубилејот на Народното позориште и првото изведување на *Наход* наместо триумф му донесле само незадоволство и горчина.

Слично било и наредната, 1924 година, кога Нушиќ ја одбележувал шеесетгодишнината на својот живот и четириесетгодишнината на својата книжевна работа. Не без причина тој се надевал дека токму тогаш ќе го изберат за член на Српската кралска академија. Но,

бидејќи никој не го кандидирал неговата желба не се исполнила. Таа неправда го огорчила и тој, на 1 март 1924, по тој повод на својата ќерка Гита ќе ѝ го испрати познатото писмо, во кое, меѓу другото, ќе го истакне и ова:

„Моите дела целокупно разгледувани како резултат го даваат овој впечаток:

а) јас после Стерија и Трифковиќ, сум трет по ред комедиограф во нашата литература; од пред четириесет години па сè до денес јас сум единствениот комедиограф во српската литература;

в) јас прв во нашата драмска литература направив обид, без оглед на тоа колку успешен, да напишам општествена драма. (...)

г) изгледа дека и во историската драма направив еден чекор нанапред... Јас се издвоив од историјата и на сцената ја донесов трагедијата на човекот и неговата душа под историска наметка."

На наведените редови тешко може нешто да им се одземе, но затоа може уште доста да им се додаде. Бидејќи по постанокот на овие редови, во текот на петнаесетината години до својата смрт, како што е познато, Нушиќ на својот опус има додадено уште маса дела наменети за сцената, меѓу кои и комедијата *Госпоѓа министерка, Мистер Долар, Белград некогаш и сега, Ожалостеното семејство, Ујеж* и *Д-р*, за на крајот, ова навистина монументално творештво наменето на театарската сцена, да го круниса со комедијата *Покојник*, со која најдлабоко навлегол во приказот на мрачната општествена реалност, лишена од какви било можности за макар малку посветла перспектива, оставајќи нè во неизвесност со недовршената комедија *Власт,* во која сатиричарските претензии се доста поизразени отколку во неговите комедии од првиот творечки период.

Кога го имаме тоа предвид, оправдано мора да се запрашаме: дали Нушиќ навистина е наш современик? Се знае дека Нушиќ кон средината на триесеттите години на минатиот век бил еден од основачите, па и претседател на Здружението на југословенските драмски автори, кое се грижело првенствено за пласманот на делата на домашните драматичари на нашата сцена. На еден годишен собир на тоа здружение, присутните членови жестоко го нападнале Милан Предиќ, тогашниот управник на Народното позориште во Белград, затоа што не им ги изведувал драмите. Во својство на претседател, Нушиќ најпрвин само се согласувал со изразите на незадоволство, за набргу потоа и самиот да им се придружи на нападите. На тоа Душан Николајевиќ, инаку автор на повеќе драми за белградскиот живот, во еден момент побарал збор и го прашал Нушиќ како може тој нешто да рече против управникот Предиќ, кога неговите комедии постојано се на репертоарот на Народното позориште, понекогаш дури и две, три, па и четири во ист период. На тоа прашање Нушиќ веднаш мирно одговорил: „Па моите комедии Предиќ не ги поставува на репертоарот!". „– Туку?" – во атмосфера на општа зачуденост прашал Николајевиќ. „Ги поставува шефот на сметководството" – категорично одговорил Нушиќ. Настанало општо смеење пред овој неспорлив факт. Денес тоа не би можело да се каже, бидејќи ако театрите го составуваат распоредот на претстави врз основа на извештајот од благајните, на репертоарот би требало да има многу повеќе дела на Нушиќ.

Секако дека не може да се исклучуваат актуелните созвучја и големите комедии на Нушиќ. Зарем не е можна некоја денешна сценска поставка на *Покојникот* во кој се прикажува спрегата на финансиско техничката група „Илирија а.д.", како и корупцијата на државните органи за добивање на вносна концесија, која може да се оствари со поткупување на роднината на некој министер. Слични паралели се можни и кога станува збор за купувањето на универзитетските дипломи и звања (*Д-р*), за врските и протекциите за да се дојде до пензии и други бенефиции (*Госпоѓа министерка)*, за привилегиите кои ги носат парите и угледот (*Мистер Долар)*... – да не набројуваме и понатаму. Сето тоа го прави Нушиќ наш современик, а за навистина тоа да биде потребно е да се изведува без многу прекројувања и на висина на неговата духовитост која му осигурува да биде и современик на иднината.

(Превод: Л. Тосева)

Ристо Стефановски

НОВИ СОЗНАНИЈА ЗА ПРВАТА „ПИЕСА СО ПЕЕЊЕ“ – „МАКЕДОНКА“

Со писмо од 22 мај 1954 година, испратено од Белград, предвоениот директор, режисер и основач на Штипскиот театар д-р Душан Будимировиќ (потпишан како наставник и режисер) ја продолжува писмената преписка со управата на Народниот театар во Куманово, во која пишува:

„Во врска со моите писма до другарот секретар Христов и до Вас, ви ја поднесувам следната понуда.

1. Ја имам пиесата со пеење, во три чина „Македонка“, пиеса што сме ја напишале пред војната со професорот на гимназијата Славко Нетков и јас. Пиесата нема некои големи литературно-уметнички вредности, ама била добро примена од публиката; ја прикажувавме во Струмица, Радовиш, Тетово, Охрид и во други градови, како и во Белград, секогаш пред исполнет театар до последното седиште.“

За нашата јавност не беше позната содржината на пиесата и со ова писмо имаме можност речиси во детали да се запознаеме со содржината на делото. Понатаму во писмото тој пишува дека пиесата е по жанр „народна игра и оперета“. Тој ја приспособил кон актуелните состојби, ја „преуредил“ и верува дека би успеале да одржат 10-15 претстави во Куманово, имајќи го предвид населението во Куманово, училиштата и војската. Изведбата не е тешка, биле потребни шестмина артисти мажи и четири артистки, детски хор. Песните се познати и не е голема тешкотија да се подготват. Тоа се „Зошто ми се срдиш либе“, „Магла падна мамо по полето“, „Добро утро, мори мало моме“, а може да се додадат и некои песни и народни ора. Со преводот на македонски не би имало тешкотии. За 4-5 дена би се правела пиесата. За репетиции би требале 14 дена, а премиерата би била во јуни. Сепак, пиесата барала превод, иако се мислеше дека е напишана на македонски јазик. Можеби Будимировиќ мислел за превод на литературен јазик. Веројатно актерите кои се Срби говореле на српски, а Македонците на македонски. Хонорарот – тантие-

Дел од учесниците во пиесата „Македонка“

мите би се делеле половина нему, другата половина на жената на починатиот Славко Нетков, која е професор во Штип. Таа не била богата, а ги издржувала и децата. Денешниот директор на Народното позориште во Белград Ѓоковиќ, негов ученик ја играл улогата на Кочо. Претставата била одржана 10 пати во Домот на културата. Смета дека цензурата во поверенството на Куманово не би била тешка.

„МАКЕДОНКА" – НАРОДНА ИГРА СО ПЕЕЊЕ ВО ТРИ ЧИНА ОД СЛАВКО НЕТКОВ И ДУШАН БУДИМИРОВИЌ.

Содржина:

ПРВ ЧИН

Во холот на големиот хотел во Солун (може и во Скопје, дансинг во заднината – млади луѓе играат модерни игри – Кочо, млад бонвиван ѝ се додворува на Жаклина, Францускиња која е со братот, професор по фитопатологија, дојдена во ФНОЈ. Пјер, братот на Жаклина, секогаш околу струкот носи појас за спасување, бидејќи се плаши од вода и стравува да не падне, потоа носи мрежа за инсекти итн. Тодор и Кочо разговараат за новата газдарица која треба да дојде кај Кочо за да му го води имотот кој е запуштен, Кочо се согласува, зашто не сака да работи, а со 20 хектари земја и со добра управа, може да се живее. Останатиот дел од имотот на Кочо паднал во раце на државата; Кочо не сака сам да работи, односно газдарицата, а не сака ни задруга.

Доаѓа чорбаџијата Гане од Струмица со ќерката Павлина. Таткото на Кочо, Коце и Гане биле побратими, а Гане доаѓа со намера да ја омажи Павлина за Кочо. Гане бил кулак (голем земјоделец), но и тој преминал во задругата. Павлина е убава, тврдоглава и енергична девојка. Кочо не ја познава Павлина. Тој бил во странство додека Павлина растела и станала убава девојка. Гане го наоѓа Тодор и прашува за Кочо, овој му раскажува сè за него и неговиот ергенски живот, но Гане сака да го види. – Павлина си оди, а Тодор го доведува Кочо. – Гане му предлага да ја земе Павлина, а Кочо не сака да слушне. – Не сака ќерка на богаташ, не сака да се продаде, ќе има сега газдарица наемничка и – крај. – Гане е незадоволен и тоа и го соопштува на Павлина. – Павлина пламти од гнев и бидејќи слушнала од Тодор за газдарицата одлучува, Тодор неа да ја однесе кај Кочо да му биде газдарица. Гане и Тодор се спротивставуваат, но Павлина не попушта и оди да се пресоблече во народен костим. Во сцената со Кочо, Тодор и Гане, потоа и со Жаклина и Пјер има многу комика. Тодор оди во „заднина" и ја доведува Павлина „газдарицата", сега Генка, во народен костим. „Газдарицата" Павлина веднаш му се допаднала на Кочо и тие договараат спогодба за наемничка работа. Гане ги уфрла своите шеги и ужива. – Кочо го повикува својот измеќар Венко и му наредува да појде со газдарицата на имотот. – Сите се задоволни, а Гане најмногу – рибата се фатила на јадица! Ти ќе ја земеш мојата ќерка!

ВТОР ЧИН

Кочани – на имотот – куќа – соба кај Кочо.

Павлина – односно Генка, ја средила куќата, се е средено, убаво и чисто, се слуша песна – се работи на сите страни – И Кочо мора да работи, го тера Генка, а тој се противи, но постепено попушта (низ комични сцени). Старият Венко се чуди и пие. – Доаѓањето на Жаклина и Пјер, кој сега, покрај појасот за спасување носи и мрежата против комарци, не ѝ е по волја на Генка – се расправа со Кочо, но сепак останува учтива и студена. – Гане и Тодор доаѓаат и ја набљудуваат оваа опасна игра, но се гледа дека и Генка „загризала" – и нејзе ѝ се допаѓа Кочо. – Во последната сцена – после вечерата, газдарицата оди во својот стан, кај баба Ката, а Кочо останува тажен – чувствува дека ја љуби Генка. Гане гледа низ прозорецот и ужива.

ТРЕТ ЧИН
(после работен ден)

Жетварска слава. – Во дворот на Кочо се подготвува за дочек на работниците од поле. –

Тука се и Жаклина и Пјер, кој лови пеперутки (низ комични ситуации), Гане, Кочо и останатите. Гане го испрашува Кочо и му се смее поради газдарицата, зборувајќи: „Ти сепак ќе ја земеш мојата ќерка!“ – Кочо е лут, и не ги разбира шегите на Гане. – Слична сцена Гане и Павлина – таткото ја задева ќерка си, зашто се заљубила во газдата итн..

Доаѓаат работниците и работничките од полето полни со житно класје, цвеќе итн. Славје – сите се весели – и Генка се подготвува за простување од Кочо. Таа ја завршила својата задача, имотот е среден, таа заминува. – Кочо ја моли да остане, Генка т.е. Павлина не попушта. – Стариот Гане го решава спорот – ги соединува рацете на Кочо и Павлина, Тодор ја зема Жаклина – и Гане завршува – „Ете, гледаш дека мораше да ја земеш мојата ќерка!“. Со песни и ора завршува пиесата – сите влегле во задруга.

Тоа е во најкуси црти содржината. – Ако се согласувате, јас би ви го донесол ракописот, би го превел и за еден месец ќе имаме пиеса. Најважно е да се договориме за службата – јас би сакал да бидам режисер, а наставник хонорарно, но тоа е ваша работа и на Советот. Ако не биде ништо, јас би можел да дојдам на гостување – како ќе се договориме.

Имаме време до крајот на оваа година, па да видиме.

Другарски поздрав,

17.05.1954

СФ-СН!

Белград

Д. Будимировиќ

П.С.: Се занесувам со идејата „Македонка“ да ја направам и за филм.

Штипско Позориште

Схватајући сав културни и национални значај позоришта и уметности у опште у јужним крајевима наше отаџбине, редакција „Comoedie“ са највећим пијететом и задовољством даје места овим редовима. А да би доказала да стварно ноли ове манифестације културног буђења и прогреса у нашим до сада толико заборављеним крајевима, „Comoedia“ моли све наше дилетантске позоришне трупе у поменутим крајевима да се за сва обавештења стручне савете око организовања и набавке драмских дела и осталих потреба, слободно обраћају редакцији „Comoedie“.

„Comoedii“ ће ласкати да учини све што може за подизање култа према позоришту у нас.

Недавно је дата у Штипу, у месном раније дилетантском, сада већ повлашћеном позоришту, једно изворно драмско дело »Македонка«, народна игра с певањем у три чина, коју су написали Душан Будимировић и Славко Петковић. Комад је имао великог, готово сјајног успеха, јер је публика јако наклоњена традицијама и романтизму, и искрено је примила ову топло написану слику живота.

Радња драме поставља као главну идеју *аграрикултурно обра-*

II. чин, 3 сцена. — Пера, г. Б. Митровић; Павлина, г-ца Благородна Буревић, из Штипа.

ђивање земље наших јужних крајева; у ту основну тезу уплетена је љубав поседника Пере (играо г. Божа Митровић), Србина из

29

Будимировиќ веројатно ја променил содржината на онаа „Македонка“, која во далечната 1924 година била играна на сцената на тогашниот штипски театар. Еве како ја прераскажува содржината на пиесата белградската „Комедија“, бр. 14 од 7.04.1924 година. „Македонка“ од Д. Будимировиќ и Славко Нетков (прикажана шест пати). Тоа е игра со пеење во три чина. Дејството на пиесата е посветено на обработување на земјата во нашите краишта. Во таа основна тезата е испреплетена љубовта на населеникот Перо (го играл Божа Митровиќ), со Македонката Павлина (Благородна Бурова). Нивната љубов, по надминување на извесни пречки, завршува со брак што симболично го покажува патот на заедничкиот живот на мештаните и населениците. Бракот е склучен и покрај „заткулисните игри на непријателот, на кој не му оди на сметка слогата“. Успехот на пиесата бил одличен; доволно е да се каже дека мораше шест пати да се повтори, што значи дека свеста за народната заедница фатила длабок корен во најширокиите народни слоеви“.

Ристо Стефановски

ПО ПОТРАГАТА НА ЕДНА ФОТОГРАФИЈА

Оваа фотографија во мои раце дојде пред 30-40 години, кога ми ја даде актерот Благоја Црвенков, кој пак ја нашол во албумите на неговите родители. Информацијата за неа беше дека се однесува на претставата „Иванку цареубиец“ и на неа се гледа ансамблот кој учествувал во претставата. Артисти се егзархиски учители на работа во бугарските егзархиски училишта. Пиесата била поставена по директива на ВМРО, камуфлирано се прикажала во корист на сиромашни ученици, а една половина организацијата задржала за себе. Пиесата била прикажана во ресторанот „Зрински“ кој се наоѓал меѓу Камениот мост и стариот театар, во тогашниот парк, а каде што сега се гради Музејот на ВМРО. Прикажана била непосредно пред Уриетот.

Во главната женска улога настапила г-ѓа Конели (нејзиниот син Конели, кога ја добив фотографијата, беше адвокат во Скопје). Првиот од десно е Никола Црвенков, а вториот Бранко..., помеѓу нив е г. Ципушев од Радовиш. Фотографијата ја направил Гого-Попов Георгиев (спортски фотограф).

По многу години, пребарувајќи во Архивот на Бугарија (26.10.2004 година) го најдов писмото испратено од Бугарскиот конституционен клуб во Скопје на 17 февруари 1909 година во кое го моли директорот на Народниот театар во Софија да им ги позајми костимите од претставата „Иванку цареубиец“ од Друмов за да ја прикажат истата претстава во Скопје. По неколку разменети писма, директорот Пенчо Славејков дефинитивно ги одбил. Со интервенција на бугарското претставништво во Скопје до Министерството, костимите биле позајмени.

Претставите во Скопје биле прикажани на 31 март и 18 април 1909 година. Конституциониот клуб во дописите го претставувал Ј. Анастасов. Подоцна Софискиот театар со писмо побарал, и тоа на неколку наврати, да му бидат вратени костимите. Дали ги вратиле и дали се одржани и други претстави, не ми е познато.

(Ц. Д. и А - фонд 195-К опис 1-архивска единица 60)

„Иванку цареубиец“

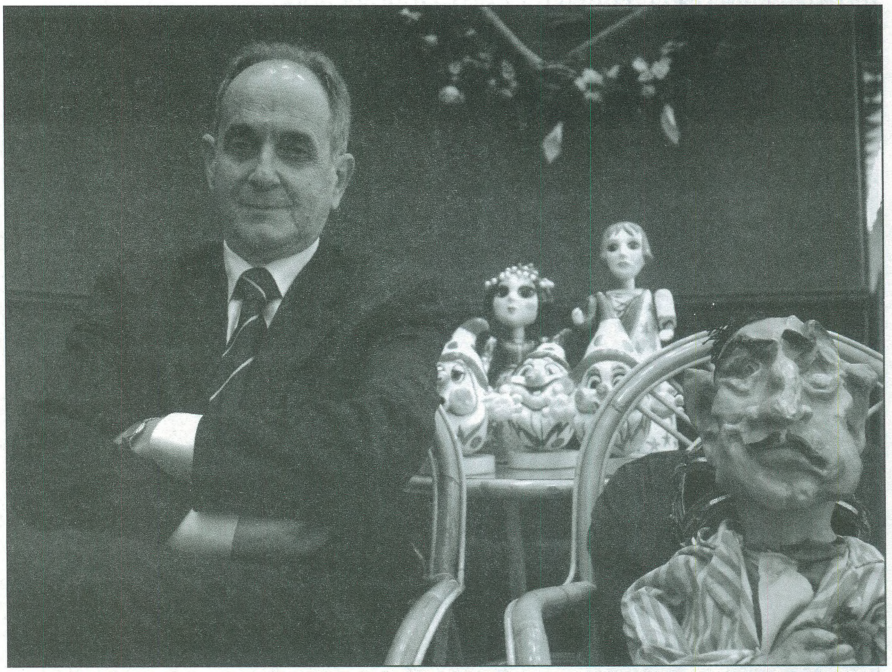
Тамара Арсовска

ТЕАТАРОТ ЗА ДЕЦА И МЛАДИНЦИ – СО ВИСОКО РЕНОМЕ И ДОСТОИНСТВЕНО ОПСТОЈУВАЊЕ

Со нескриено задоволство се влегува во просторите на Театарот за деца и младинци во Скопје, каде што секогаш ве заплиснува порој доживувања, колку сте повозрасен, толку повеќе... Меѓу нив и радоста од многубројните признанија и награди за достоинствените претставувања на овој колектив, не само во земјава, туку и на многуте меѓународни настапи. И годинава Театарот за деца и младинци на 17. Фестивал на театри за деца во Котор освои Гран-при со куклената претстава „Девојчето со кибритчиња" од Ханс Кристијан Андерсен во режија на Боњо Лунгов, а улогата на Девојчето ја играше Ана Левајковиќ-Бошков.

Господине Чадиковски, само патем да споменеме дека и минатата година (2008), бевте апсолутни победници на истиот фестивал. Веќе полни две децении Вие сте првиот човек – директор, професионално посветен во драмската уметност за најмладите. Која е магијата во освојувањето на спектакуларноста и одржувањето на креативната енергија, осведочувана со години наназад наспроти сите премрежија што ги доживува нашето општество? Во еден свој летопис за театарот во Македонија („Театарски гласник", бр. 46, есен 1999 г.) нашиот бележит театролог г-дин Ристо Стефановски вели: „Младинско-детскиот театар стана поим за творечка виталност, за актерски ентузијазам, за барање нови етички вредности во сценското искажување...".

- За успесите нема магија. Тоа е еден склоп на многу елементи кои на крајот го носат успехот и признанијата. Првиот елемент е да имате добар репертоар, вториот е да имате одлична авторска екипа и третиот да имате добри актери. За сите три елементи треба да знаете за кого ја подготвувате претставата. Значи, доаѓаме до публиката – децата, а тука е вратата што треба да ја отворите. Но, пред да ја отворите треба да сте сигурни дека нивните естетски мерила ќе ги почитувате и задоволите. Границата на возраста кога децата можат да доаѓаат во театар е симната на двеипол години и ние почнавме да правиме претстави за нив. Третиот милениум доне-



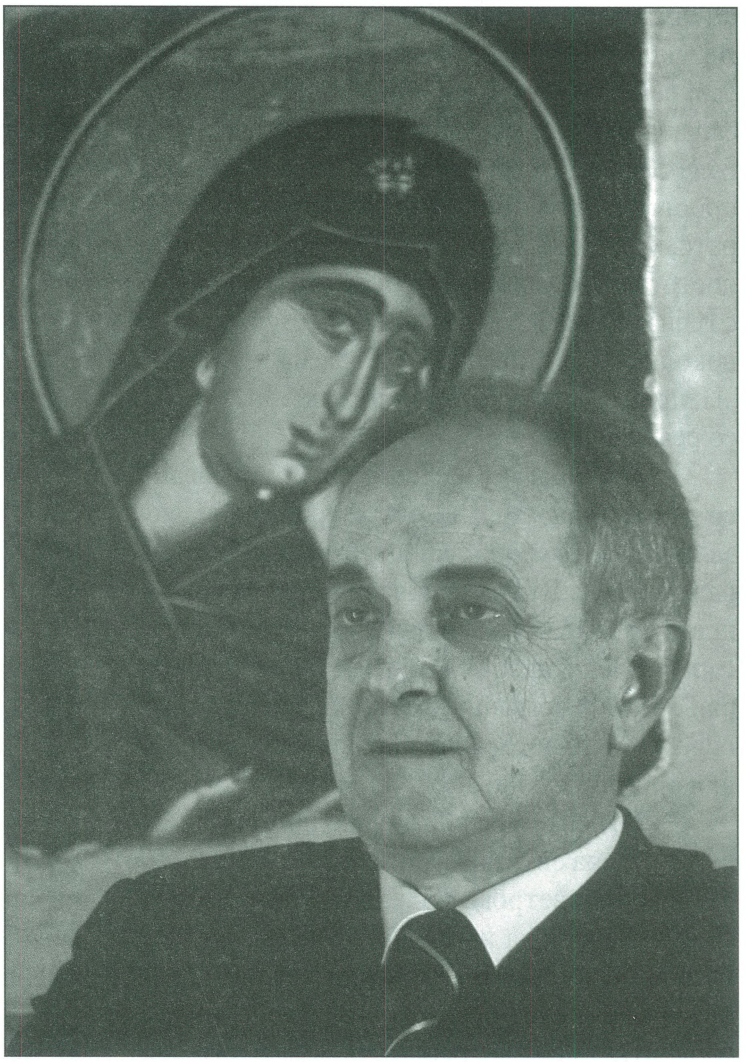
Директорот на Театарот за деца и младинци Љубомир Чадиковски

се многу нешта. Визуелната технологија направи децата многу побрзо да доаѓаат до информациите, а со тоа почнаа многу побрзо да созреваат. Но, тие сепак се деца. Нашата обврска спрема нив се зголемува и станува многу сериозна.

Нашата задача е од нив сепак да ги извлечеме емоцијата и фантазијата во светот на бајките. Ние ги враќаме назад да бидат деца.

Да се навратиме и на податоците што се за оваа институција веќе далечно минато: првите чекори на овој Младинско-детски театар што се огласуваше од просториите во близина на некогашниот Офицерски дом и познатата (исто сега непостојна!) слаткарница „Пошта“?

- Пред да дојде Куклениот театар во близина на Офицерскиот дом и слаткарницата „Пошта“ бил во Женската гимназија, потоа е сместен во Културниот дом на бегалците од Егејска Македонија и тоа е објектот кој на некој начин го познаваат родените после војната. Таму бев редовен посетител.



По гаснењето на дејноста на овој театар долго се водеше упорна борба за обнова на „вториот живот“ и токму Вие станавте негов прв човек. Каква е сегашната лична карта на просторот и луѓето што му вдахнуваат животворни текови на Театарот за деца и младинци?

- Детскиот театар – Куклениот театар, уште од 1946 година во неговото постоење имал тешки премрежија. Тоа како да било судбина. До 1957 година постоеле услови за негово комплетно уништување, но луѓето што го воделе биле големи ентузијасти и успеале да го спасат, за среќа на децата од многу генерации. Тие први почетоци биле многу тешки во секој поглед. Немало школувани актери, техника, простор. Но таа љубов кон него на многу знајни и незнајни луѓе ја постави базата на кукларството и детската сцена во Македонија.

Во 1989 година со Драмски театар (таму бев вработен) бевме во Охрид со претставата „Керубин“ мислам дека беше премиера за Охридско лето и напладне отидов на кафе во Дирекцијата - таму беше и секретарот на градскиот СИЗ на култура на Скопје, сега веќе покојниот Киро Буровски и во кафе-муабет ме праша дали би се согласил да го оформам Детскиот театар во Скопје. Му одговорив дека идејата му е добра. Тоа беше целиот разговор. На 10 октомври истата година бевме со мојата сопруга на гости кај едни наши пријатели и на главните вести слушнав дека собранието на СИЗ за култура донело одлука дека сум именуван за директор на Театарот за деца и млади - во основање.

Знаете, после земјотресот од Детско-младинскиот театар со првата вечерна претстава се смени и името, стана Драмски театар. Не тоа дека не се правеа и тоа одлични детски и кукле-

ни претстави, но покрај вечерните претстави. Детски театар може да опстане само ако има свој репертоар, со свои актери, свој простор и својата визија за својот напредок. Имаше еден голем вакум од 28 години. Во тој временски простор имаше многу разговори многу елаборати, многу мислења, консултирања, беа сите институции со напишани мислења и на крајот со една одлука на покојниот Киро Буровски, со неколку збора, кога јас се согласив и ми рече: „Направи детски театар", - и толку. Јас почнав со реализација.

Ентузијазмот и еланот, љубовта заедно со талентираноста и високите професионални заложби се неспорно видливи во секоја Ваша реализација. Како соработувате со внатрешноста на земјава? Збор-два и за меѓународната соработка и јакнењето на искуствата во пласирањето на сопствените дострели. Колку сте во овие проекти поддржани од соодветните државни органи?

- Во некое мое поранешно интервју имам кажано дека ентузијазмот изумира, затоа што дувнаа нови ветрови во животот на младите, со сета брзина на живеењето тие сакаат сите идеи да бидат брзо реализирани и да има добри резултати – тоа не може да се случи. Инаку, соработката со внатрешноста последните две години со „Топлиот културен бран" нагло се зголеми, што мене ми е посебно драго. Нашата меѓународна соработка главно е сведена на гостување на фестивали, затоа што немаме обврска со реципроцитет. Досега сме имале таква соработка само со детските театри од Сплит, Р. Хрватска и Белград, Р. Србија.

Од Вашето многугодишно искуство што значи *дете̄то* како публика, како консумент? Тука е забележлива Вашата грижа за комуникативноста, пластичноста, прифатливоста на сите возрасти, зашто освен специфичната возраст на Вашите најбројни млади гледачи, и возрасниот (најчесто како придружник, но и љубопитник!) наоѓа празнично доживување токму во овој театар?

- Детето како консумент на нашите претстави е нашата грижа и одговорот е многу покомплексен:

• кога го проучувам текстот, внимавам за која возраст може да биде приемчлив,

• кои особини ги има режисерот и каков му е карактерот, дали е романтичен, саркастичен или работата ја сфаќа рутински,

• треба да има многу музика и сонгови, бидејќи најдобро е пренесувањето преку песната,

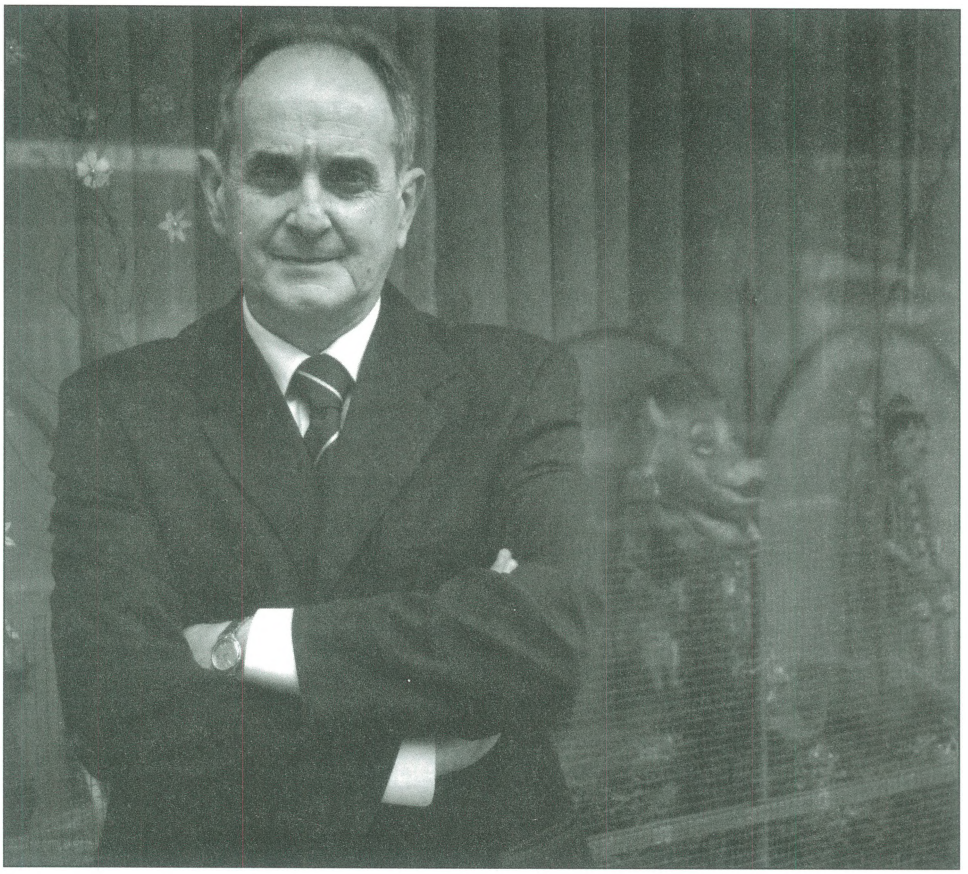
• кои се естетските желби на децата (ќе видите како се дотерани, кога доаѓаат кај нас). Костимот не може да биде направен од евтини материјали,

• сега одиме на сценографии со видео бим (3Д), што значи нова презентација на сценографијата, што значи да доживеат нова возбуда,

• и, на крајот, без добар избор на актери (а ние ги имаме) нема претстава.

Да го подотвориме малку и албумот со спомените и сеќавања, доживувањата од Вашето детство, за кое најчесто се вели дека е темелот за формирањето на идната личност на поединецот. Вашата заинтересираност и посветеност на *дете̄то како јӯблика*, па и како учесник во креативното творештво, - има свои дамнешни корени во детските години на Љупчо Чадиковски, во скопското Дебар Маало, покрај вредните раце на таткото кројач и мајката вешта во везењето и шиењето. Несомнено тие години (кога се појави Вашата заинтересираност за анимирање на куклите), - на извесен начин ќе го предодредат Вашиот успешен ангажман во доблесниот развој на Детскиот театар (подоцна: Театар за деца и младинци)? Овде патем да споменам дека сте дипломиран архитект, кој се занимавал извесен период со проекти и изведување градби, а потоа со љубов ќе го дадете својот придонес и во сценографијата (имате самостојни изложби и награда).

- Во детството бев многу фасциниран од куклените претстави. Јас имав и свој куклен театар во еден период од животот во Дебар Маало. Чувството како да се направи кукла, таа да прави движења, да покажува чувства ми биле предизвик цел живот. А, пак, тоа да биде за-



бавно, естетски убаво, да има порака и да ги анимира децата. Како мал имав добар фат да направам многу работи од дрво, лица, минијатурни кукли и што сè не. Мислам дека генетски имаме наследено дарби од татко ми – кројач и мајка ми – везењето. Брат ми беше лекар, а црташе одлично, сестра ми е надарена по научната мисла на латински и старогрчки јазик. И моите деца го имаат фатот на уметноста, иако се двајцата лекари. Има еден настан од многу одамна. Многу порано имаше едно женско здружение, се викаше АФЖ и мајка ми организираше во нашиот двор изработка на кукли од платно и партали со сите жени од маалото за Црвен крст. Нашата мајка беше талентирана за многу нешта.

Какви се перспективите за развивањето на тинејџерскиот репертоар (засега ја имате само „Сон на летната ноќ“ од Шекспир) и дали очекувате во догледно време и поголема сцена?

- Последните две-три години ни се појавија деца на возраст од 8 до 13 години, кои доаѓаат на претстави. А тоа значи дека ќе го следиме трендот да правиме претстави и за таа возраст. Ако направивме претстави за деца постари од 2,5 години, логично е дека ќе се приспособиме и на таа возраст. Претпоставувам дека тие деца (8-13) ги гледале сите други претстави и сега ги надраснале старите претстави, а го сакаат овој театар, тоа ми прави задоволство и обврска.

Вашите репертоарски определби за наредниот период, секако во рамките на сеопштите немаштини на ова време?

- Да се следат децата во секој поглед за нивните желби искажани преку бајките. Инаку имаме комплетна поддршка од Министерството за култура за нашиот развој.

Во што ја чувствувате спуштената рампа (барем засега!) меѓу желбите и можностите? По толку години освојување на нагорнините, имате ли мигови на умор, на неодумица, а кои мигови Ви значат релаксација, свеченост, освежување на упорноста?

- Отсекогаш кај луѓето желбите биле поголеми од можностите. Но животот го чинат и многу мали нешта, никојпат нема да избегате. Мојата релаксација е кога ќе дојдат на ручек моите деца со снаите и внуката Нина.

Некое Ваше обраќање и без прашање?

- Родителите да се дружат со децата што повеќе и да обрнат внимание на нивното воспитување, бидејќи децата растат брзо.

Скопје, 15 септември 2009

Преземено интервју: Никола Ристановски

ОСТАНУВА САМО СОУЧЕСТВОТО ВО ОЧИТЕ

Ако не го играм Нурудин не ќе бев свесен дека имам четириесет. Носталгични сме.

Првенецот на Македонскиот народен театар, познат на нашата филмска публика по филмовите „Збогум на 20 век“ и „Буре барут“, на театарската по истоимената (гостувачка) претстава, како и „Маме му ебем кој прв почна“, „Диво месо“, „Дон Жуан“ и „Господа Глембаеви“ – Никола Ристановски - е избор на Егон Савин за улогата која само може да се посака: Нурудин на Селимовиќ. Сценската интерпретација на познатиот роман „Дервиш и смрт“ премиерно беше на репертоарот на националниот театар кон крајот на декември, а гостинот од Македонија избор на режисерот со причина и покритие. Зашто, тврди тој, Ристановски е уметник од онаа ретка раса и сензибилитет кој, не случајно, себеси се нарекува „дервиш на театарскиот ред“. А овој „дервиш“ има уште една сличност со јунакот на Меша: „Има четириесет години. Грдо доба. Човекот сè уште е млад за да има желби, а веќе стар за да ги остварува...“

КУЛТУРА ИНТЕРВЈУ

НИКОЛА РИСТАНОВСКИ

О МЕШИНОМ „ДЕРВИШУ“ АЛИ И ОНОМ „ПОЗОРИШНОГ РЕДА“

ОСТАЈЕ САМО САУЧЕШЋЕ У ОЧИМА

Да не играм Нурудина не бих ни био свестан да ми је четрдесет. Носталгични смо

Пише ■ Вукица СТРУГАР

ПРВАК Македонског народног театра, нашој филмској публици познат по филмовима „Збогом 20. веку“ и „Буре барута“, позоришној по истоименој (гостујућој) представи, као и „Маму му ебем, ко је први почео“, „Дивље месо“, „Дон Жуан“ и „Господа Глембајеви“ - Никола Ристановски - избор је Егона Савина за улогу која се само пожелети може: Селимовићевог Нурудина. Сценска интерпретација чувеног романа „Дервиш и смрт“ премијерно је била на репертоару националног театра крајем децембра, а гост из Македоније редитељев избор с разлогом и покрићем. Јер, тврди он, Ристановски је уметник од оне ретке расе и сензибилитета који, не случајно, себе назива „дервишом позоришног реда“. А овај „дервиш„ има још једну сличност с Мешиним јунаком: „Четрдесет му је година. Ружно доба. Човек је још млад за би имао жеља.

Осећам се овде као да сам, заиста, код куће

„Незнање“, у којем се говори о носталгији. Ми смо неспорно носталгична бића, а сама етимологија речи значи - незнање. Одисеј годинама жели да се врати у родну Итаку, мада готово читав живот проводи на неком другом месту. И ништа не налази осим варке - „зато се и тако често држимо за њу“...

● *Којим глумачким средствима сте одгонетали Нурудина, износили на сцену његову зайитаност и унутрашња стања, све оно што роман нуди а позориште треба да дочара?*

- Кад сам прихватио улогу нисам ни стигао да размишљам о свему томе, потом сам још мање за то имао времена. Слажем се да је проблем у вербализовању, нарочито овог романа. У њему је све јасно изнутра. С друге стране, манифестације су веома сложене али по форми морају бити једноставне. Било како било, нема ослонца у позоришном смислу. Осим на редитеља, на поглед партнера, тишину овог позоришта и сопствени осећај за животну истину. Као и на своју радост, тугу, незадовољства, однос према свету у којем живимо. Мислим да би ме и Меша разумео, а ја му се извињавам за све оно што је остало нејасно. Сви смо ми, помало, Ахмед Нурудин.

МЕШИНА СВЕТА КЊИГА

„ПОЗИВАМ за свједока мастионицу и перо и све што се пером пише;
Позивам за свједока несигурну таму сумрака и ноћ и све што она оживи;
Позивам за свједока судњи дан, и душу што сама себе кори;
Позивам за свједока вријеме, почетак и свршетак свега - да је сваки човјек увијек на губитку.“

ЕКИПА Љубомир Бандовић, Марко Николић и Никола Ристановски

● *И сви смо ми „увјек на губитку“?*

- Због тога се и бавим позориштем. Кад бих унапред знао све одговоре, не бих имао разлога да будем овде. Морам још једном да вам одговорим репликом из представе: „Никада ми није било важније оно што ћу да кажем, а не желим ништа да постигнем осим да видим саучешће у вашим очима“. Е, то је била моја интимна водиља у овој представи.

● *Да ли вам, приватно, више лежи Нурудинов аскетизам или Хасанов хедонизам?*

- Е па, са четрдесет година вероватно сам у неком балансу и поред тога што изброји сате, дане, године, схвати да се нечему сасвим посветио. То је спој између правог дервишта и овог нашег, уметничког.

● *Како сте се снашли међу вашим београдским „дервишима“?*

- Вероватно ми није било у почетку лако, као ни њима са мном. Увек у животу постоји период кад тек упознаш човека и настојиш да схватиш шта, а не како говори. Шта осећа, какав му је хумор, шта га растужује, шта весели... Глумци су свуда исти.

Нарочито они добри, а ја сам имао привилегију да радим с најбољима.

● *Са Савином сарађујете трећи пут. Овом искуству су претходиле заједничке представе у Скопљу („Злочин и казна“) и Подгорици („Нигде никог немам“)?*

- Дивно је радити с редитељем који зна више од тебе, од кога увек имаш нешто да научиш.

Између осталог, како да се после већ стеченог искуства вратиш најједностав-

Глумци су свуда исти, нарочито добри

- Да не го играв Нурудин не ќе бев свесен дека имам четириесет – Вели Ристановски. – Тоа ми стана и некакво бреме. Инаку, има многу места кои ме интересираат, реплики кои ми припаѓаат.

- Меша би рекол дека човекот никогаш не смее да мисли дека е сигурен, ниту дека умрело она што минало. Но и прашува зошто се јавува кога ни е најмалку потребно?

- Сé гледаме низ призмата на минатото. Размислуваме за тоа што сме направиле за да сфатиме што ни се случува сега. Кундера има еден роман, „Незнаење“, во кој се зборува за носталгијата. Неспорно, ние сме носталгични битија, а самата етимологија на зборот значи – незнаење. Одисеј со години сака да се врати во родната Итака, иако речиси сиот живот го мину-

ва на некое друго место. И ништо не наоѓа освен илузија – „затоа толку често се држиме за неа...“

- Со кои актерски средства го разгатнувавте Нурудин, ја изнесувавте на сцена неговата запрашаност и внатрешните состојби, сè она што го нуди романот а театарот треба да го долови?

- Кога ја прифатив улогата не стигнав ни да размислам за сето тоа, потоа уште помалку имав време за тоа. Се согласувам дека проблемот е во вербализирањето, посебно на овој роман. Од друга страна, манифестациите се многу сложени, но во формата мора да бидат едноставни. Било како било, нема потпирка во театарска смисла. Освен на режисерот, на погледот на партнерот, тишината на овој театар и сопственото чувство за животна вистина. Како и на своја радост, тага, незадоволство, однос спрема светот во кој живееме. Мислам дека и Меша би ме разбрал, а јас му се извинувам за сè што останало нејасно. Сите ние по малку сме Ахмед Нурудин.

- И сите ние сме „секогаш во загуба“?

- Поради тоа и се занимавам со театарот. Кога однапред би ги знаел сите одговори, не би имало причина да бидам овде. Мора уште еднаш да ви одговорам со реплика од претставата: „Никогаш не ми било поважно она што ќе го кажам, а не сакам ништо да постигнам освен да видам соучество во вашите очи“. Е, тоа беше мојата интимна водилка во оваа претстава.

- Дали вам, приватно, повеќе ви лежи Нурудиновиот аскетизам или Хасановиот хедонизам?

- Е па, со четириесет години веројатно сум во некој баланс и покрај тоа што Ахмед ми е поблизок. И јас имам склоност некогаш повеќе да го „обмислувам“ отколку да го живеам. Така, со одговорот зошто се занимавам со театарот веројатно го компензирам „Хасановиот комплекс“...

- И затоа себеси се нарекувате дервиш на театарскиот ред?

- Сум разговарал со многумина дервиши од различни редови, сфатив дека сите тие имаат огромна желба за спознавање и сознание за минливоста на светот. Сепак, безрезервно се трошат истражувајќи ги универзумот и светот околу себе. Лично, чувствувам дека минувам многу време во театарот, дека му припаѓа голем дел од мојот живот. Кога човек ќе ги изброи часовите, деновите, годините, ќе сфати дека на нешто сосема му се посветил. Тоа е спој меѓу вистинското дервиштво и ова нашето, уметничкото.

- Како се снајдовте меѓу вашите белградски „дервиши“?

- Веројатно на почетокот не ми беше лесно, како ни ним со мене. Секогаш во животот постои период кога штотуку ќе го запознаеш човека и настојуваш да сфатиш што, а не како зборува. Што чувствува, каков му е хуморот, што го растажува, што го развеселува... Глумците секаде се исти.

Посебно оние добрите, а јас имав привилегија да работам со најдобрите.

- Со Савин соработувате третпат. На ова искуство му претходеа заедничките претстави во Скопје („Злосторство и казна“) и во Подгорица („Никаде никого немам“)?

- Прекрасно е да се работи со режисер кој знае повеќе од тебе, од кого секогаш има нешто да научиш.

Меѓу другото, како по стекнатото искуство да им се вратиш на наједноставните и наосведочените нешта во театарот. Една од големите шанси што ти ги дава театарот е можноста да се биде вистинит. Да не постои артизам како таков, туку станува збор за друг начин на играње. Тоа не е реализам, тоа е некоја нова вистина. Конечно, многу се радував работејќи ја оваа претстава: побогат сум за едно искуство, за нови партнери кои, исто така, се богатство – сами по себе. Можам да кажам дека меѓу нив се чувствувам сосема природно.

Под стрес сте кога ќе смените стан, улица, а камоли кога ќе дојдете во нова средина и ќе добиете вака одговорна задача. А јас се чувствувам како да сум, навистина, дома.

(„Новости“, 31.12.2008-1 и 2.1.2009)

Гоце Ристовски

Мал драмски театар Битола

ВО ТУРКАНИЦАТА НА ВРВОТ

Не дека не сме гледале претстави (и Баге) во хотел, во кафеани... Тоа не е нешто ново. Самиот сум гледал претстави и по подруми, гаражи, на планински врвови, на средсело, по ходници и на ѓскали, во лифт... па дури и качен на дрво. Големината на претставите секако не се темели првенствено на театарскиот простор како избор. Големината е на начинот како се користи тој простор. А, за тоа секоја чест на режисерите Кочовски и Ристевска

– Малиот драмски театар – Битола ќе биде местото каде ќе ги вратиме сите креативни театарски сили од битолскиот, македонскиот па и од балканскиот и европскиот театарски простор. Сѐ со цел да се вратат на основната идеја на промовирањето на автентичниот македонски театар, на она кон што тежнеам не само јас туку и многумина сонувачи на магијата наречена театар. Знам дека го делам вакво чувство со редица поддржувачи на театарската и воопшто на културната мисија со која одново ќе се најдеме на културната мапа на Европа и светот.

Денес состојбите во македонскиот театар бараат одговор во правање на тимови, на авторски тимови кои ќе одговорат на денешните некреативни состојби во македонскиот театар. Од таму се надевам дека е созреано времето за театар кој се заснова на приватна иницијатива и се потипира на креативни сили потврдени на поширокиот европски простор, кој се надоврзува на традицијата и се темели на современите театарски струења. Се стремиме кон театар што со време ќе стане чинител во театарското живеење и негов релевантен репрезент, кон нешто што во светот веќе се случи, па и во нашето непосредно соседство. Мали, алтернативни театри со приватни иницијативи и креативни потенцијали на поединци, со помош и на државата, која особено на почетокот е добредојдена, кои станаа релевантни чинители на театарскиот живот во европското семејство на држави и народи.

Не само што веќе ја промовиравме идејата за приватен театар, што го именувавме Мал драмски театар – Битола, туку тој веќе има свои органи и тела, има луѓе кои стојат зад него, има своја жиро-сметка, печат, штембил. Има и програма која ја понуди до Министерството за култура и значајни копродуценти. Преку новата театарска акција НЕТА ќе има

Од претставата „Граница“

достап и до европските пари според програмата за 2009 година.

Структириран е по примерот на светските трупи од тој тип. За сценографијата, техничките работи ќе одговара Валентин Светозарев, за костимографијата Благој Мицевски и неколку други креативци. Во делот на режисерите би ги споменал Љупчо Ѓорѓиевски, кој е еден од основачите, Мартин Кочовски, Софија Ристевска, Дејан Дамјановски, Александар Црвенковски и повеќемина од генрациите кои имаат што да кажат на полето на режијата. Многу млади драматурзи, музичари и многу технички служби, потврдени на таа работа секаде каде работеа: на фестивали, во театри и слично.

Првата година и уште неколку потоа ќе му припаѓаат на македонскиот автор и светските класици, како проекти на режисер или драматург кои ќе ги осовременат или приспособат на потребите на нашиот театар. Првата година ќе биде посветена на Горан Стефановски, Дејан Дуковски, Венко Андоновски и авторскиот проект на младиот Александар Црвенковски, на текст на Пинтер. Следната година ќе се занимаваме со други драмски и прозни македонски автори и повторно некои од светските класици или современи автори.

Јас сум еден од загрижените за тоа каде оди македонскиот театар во последните неколку години. Но, тоа чувство го споделувам со многу релевантни автори, театарски критичари, почитувачи и посетители на театарот. Не само што бројот на изведените премиери е драстично намален, туку сè помалку има релеватни учесници во тие проекти, а крајниот производ што се вика претстава, за жал не може да излезе надвор од земјава и достојно да нè претставува, да добие вреднувања на светските фестивали.

Ова се докажува со факти. Не треба човек да е многу умен за да го согледа тоа. И публиката сериозно му го врти грбот на театарот. Затоа се одлучив тој вакум простор да го пополниме со кретивни чинители кои го прават тетарскиот чин.

Директорувањето полни 22 години ме прави храбар да влезам во оваа авантура. Многу мои театарски пријатели и истомисленици такви театри имаат денес во Америка, во Канада, во Австралија. Нивното искуство и партнерство ќе го користам во овај пат кој треба да го измине и оваа куќа.

Така зборуваше Благој Стефановски пред нешто повеќе од една година, најавувајќи го основањето на својот приватен театар. Во меѓувреме многу од тоа се исполни.

Малиот драмски театар – Битола реализира пет проекти, со кои, иако на самиот почеток, ја покажа неговата потреба и неговото значење за македонскиот театар во целина. Проекти на Малиот драмски театар менаџирани од Благој Стефановски се театарските претстави: „Друга страна“ од Дејан Дуковски во режија на Мартин Кочовски; „Граница“ од Венко Андоновски, во режија на Софија Ристевска; „Љубов моја“ од група автори во режија на Љупчо Ѓоргиевски; „Валкани приказни“ од група автори, во режија на Софија Ристевска и „Виктор“ од Харолд Пинтер во режија на Александар Црвенковски.

Малиот драмски театар – Битола реализира гостувања во Македонија: во Охрид, Битола, Скопје (на Скопското културно лето), Куманово (на Кумановското културно лето) со над 50 настапи и на фастивалите: „Аполонија“ во Фиер, Албанија, со претставата „Валкани приказни“, „Камерен театар“ во Враца, Бугарија со претставата „Граница“, на „Деновите на македонската култура“ во Крањ, Словенија со претставата „Љубов моја“. Потоа, на „Екс Понто“ – Љубљања, со „Граница“ и „Валкани приказни“, а додека да излезе од печат овој број на „Театарски гласник“ веројатно ќе би дат реализирани и гостувањата на фестивалот на „НЕТА“ – Нова Горица, Словенија и Трст, Италија, со претстава „Друга страна“, потоа на „МЕСС“ – Сараево, Босна и Херцеговина. Во меѓувреме се закити Малиот театар и со една голема награда во Србија.

Значи, две театарски претстави беа премиерно изведени во хотелот „Инекс-Горица“ во Охрид, во режија на Софија Ристевска, а во копродукција помеѓу новоформираниот Мал драмски театар од Битола и градскиот Нов теа-

тар од Охрид. Претставите „Граница“ од Венко Андоновски и „Валкани приказни“, работена според текстови на Педро Хуан Гутиерес, Рене Полеш, Ив Енслер и на Едуард Олби. Така почна Малиот драмски театар на Благој Стефановски.

„Граница“ во изведба на актерите Горан Стојаноски, Јасмина Билаловиќ, Никола Тодоровски, Јоана Попоска и Борис Чоревски од новите театри, Малиот драмски од Битола и Новиот од Охрид, значи ја имаше својата светска премиера во претседателскиот апартман во хотелот „Инекс Горица“ во Охрид. Костимограф е Благој Мицевски, а адаптација на просторот направи Драган Анѓелковиќ. Во „Валкани приказни“ играат Никола Тодороски, Стрезо Стаматовски и Андријана Билаловиќ.

Првата претстава на новата театарска копродукција е интимна камерна, за само 15-тина гледачи во публиката, што заедно со актерите се движи низ трите соби на театарското дејство, посветено на актуелна, сериозна и сурово реална тема, што поттикнува на размислување каде е границата кај човекот, која според авторите, не смее да биде пречекорена ни ту во идните картографски светски проекти.

– Граница е врвен текст, вели актерот и режисер, Горан Стојаноски. Тој смета дека во Охрид постои голем капацитет, но потребна е волја од надлежните кои треба само да подадат рака за театарот да стане стварност. Со нашата копродукција во која се вклучени големи имиња на македонското глумиште и театарот може да дојдеме до реализација на идејата за формирање градски театар, рече Стојаноски.

„Дали тоталитаризмот може, како што обично се случуваше на овие балкански простори, а сега тоталитаризмот паѓа пред иницијативите и притисоците на евроинтеграциите, дали може да се пикне дури и под креветот на луѓето, дали може да им ја загрозува интимата на луѓето“, истакна актерот Горан Стојаноски непосредно пред премиеата.

Според Ристевска, во автентичниот простор на апартманот и атмосферата што тој ја нуди, на многу експресивен начин се разгледува проблемот за поставување на личната граница помеѓу општеството и себеси.

– До каде политиката може да навлезе во човечките животи и колку може да ги раководи? „Граница“ е текст за борбата и обидот на индивидуата да се зачува правото на избор и правото на слободно изразување. „Граница“ е текст што категорично стои зад позицијата дека политиката и општеството треба да стојат подалеку од правото на личен живот.

Во „Граница“ станува збор за политиката и личното, за општеството и личното, колку општеството и политиката може да навлезе во личниот простор и колку личноста има право и треба да се подаде на целото тоа влијание, на целата глобализација и политизација што не демне од „другата страна“.

Една изведба на претставата ќе може да видат десетмина љубители на театарот, зашто таков е концептот. Просторот одговара и ќе имаме повеќе изведби. Ќе биде многу изводливо за да се изведува и на фестивали и на гостувања во странство, зашто има едноставна сценографија и малку актери. Сакаме да ја види и публиката во повеќе градови во земјава – изјави режисерката Софија Ристевска.

„Граница“ во Охрид се играше заедно со претставата „Валкани приказни“ на Софија Ристевска, по што таа се прикажуваше во Битола и Скопје.

За „Валкани приказни“ таа рече:

– Претставата е современо видување на најразличните проблеми на ова време, претставени низ ироничниот поглед на актерите и нивната остра и експресивна игра. Претставата се случува во истиот апартман, но се игра во една просторија на апартманот, а публиката е во друга. Врската помеѓу нив е камерата што се јавува како четврти актер, кој реално ја создава и оформува претставата.

– Охрид. Апартман 215 на хотелот Инекс Горица. Една претстава како намерно да избегала од театарската сцена, од мускулите на националните театри, и вешто ја искористила фасцинантната моќ на театарскиот медиум до бесконечност да го семиотизира сопствениот простор и естетски да ја пресоздава реалноста. И оттаму, од удобниот ентериер на претседателскиот апартман, што стана нејзин рекви-

зит, решила да ја раскаже сопствената приказна, идејата за границата како општествен, политички, длабоко интимен, уметнички феномен. Станува збор за претставата „Граница“ – напиша театарскиот критичар Илија Упалевски.

(...) „Граница“ е, додаде тој, театарска минијатура што не ве остава на мира, што може да ве донесе до најдолните слоеви на вашиот личен и колективен идентитет и што може да ве издигне високо до точката од која моралното расудување се чини детска игра, а личниот и колективниот интегритет – непобедлива категорија. Граница е театарски ролеркостер, а способноста на Ристевска фино да манипулира со вашите емоции е единствениот безбедносен појас.

– ... Како заеднички именител за „Граница“: видовме актерски креации што ја разголија психата на интелектуалецот втурнат во тоталитарна контрола, видовме енергија и партнерска игра и поврзаност со публиката – напиша Цветанка Зојчевска во „Време“. За „Балкани приказни“ Зојчевска, истакна: Режисерката Ристевска примени два медиума: театар и проекција на телевизиски екран. Овде на испит го става однесувањето на поединецот и до каде оди неговата декаденција? Дали се истрошени сите норми на вредносниот систем? Улогите ги толкуваат тројца млади актери од Охрид: Никола Тодороски, Стрезо Стаматовски и Адријана Билаловиќ. Одлични се.

Едновремено во алтернативни простории во Битола режисерот Мартин Кочовски ја поставуваше „Другата страна“ од Дејан Дуковски.

Две претстави според драмски текстови на македонски автори истовремено се подготвуваа во Битола и во Охрид, во продукција на новиот Мал драмски театар. Приватен театар што постои неколку месеци, а што го основа поранешниот министер за култура Благоја Стефановски.

Режисерот Кочовски заедно со четворица актери, тројца од битолскиот театар: Иван Јерчиќ, Огнен Дранговски и Илина Чоревска и Стефанија Зисовска, студент во трета година на Факултетот за драмски уметности во класата на Владимир Милчин и доајените Јоана Поповска и Петар Арсовски, првите проби на претставата ги реализира во пивницата „Де Ниро“ во Битола.

– Многу се радувам што почнавме со пробите и што во Македонија добивме уште еден театар во кој авторите ќе можат да ги реализираат своите идеи. Убаво е да има културен дуел меѓу разните театарски сцени, а не да се чека само националните театри што ќе понудат – рече Кочовски. Пробите продолжија во дискотеката „Инфинити“, каде што се одржа и премиерата.

Концептот на претставата одговара на дискотеката „Инфинити“. Музиката во претставата е на групата „Фолтин“, која настапи во живо.

„Другата страна“ е жестоко драмско дело кое во основа го третира односот меѓу вечните опозити – Ерос и Танатос, прикажани низ релациите меѓу четворица трауматизирани лу-

„Другата страна“ од Дејан Дуковски

ќе после една војна. Дејството се случува во посттранзициска Македонија, во која минатите настани произвеле непоправливи последици за ликовите во приказната. Поентата не е локална, туку глобална.

Во „Другата страна“ доминира изместената хронологија, па настаните кои се случуваат на крајот, всушност се однесуваат на почетокот на приказната. Ваквата структура овозможува специфичен третман на временската и просторната димензија. Всушност, драмата е поделена на два дела. Првиот почнува таму каде што завршува приказната, а вториот дел завршува некаде на средината на приказната. На крајот сè е еден круг.

Кога Унковски ја поставуваше претставата рече дека „оваа приказна – сложувалка е многу точна дијагноза на духот на времето во кое живееме. 'Другата страна' е весела трагедија на нашата пропаст во која без крупни настани, без големи страсти, сè се случува низ десет сцени на фасцинантен дијалог на четирите лика“.

– Дејан Дуковски е Чехов на 21 век. Во своите дела тој го дофаќа и недофатливото. Овој текст е нешто пораз-личен од она што сме научиле да гледаме од него, со дејства со измешан редослед, без хронологија и отвора различни аспекти на една иста ситуација. Јас имав предлог да му ставиме поднаслов на текстот „Драма за составување“. Може да се лоцира во Скопје, но тоа не е најважно. Таа се занимава со односите меѓу две двојки и нивните реалности по завршување на една војна – рече режисерот Унковски пред премиерата на претставата.

„Другата страна“ е втор текст на Дејан Дуковски поставен во Атина, по „Буре барут“. Беше поставена и во Германија, Данска и во Србија.

Со премиерата на претставата „Другата страна“ од Дејан Дуковски, во режија на Мартин Кочовски, „Мал драмски театар“ од Битола ја потврди желбата да се продуцираат претстави кои ќе го потенцираат најважниот момент во театарското творештво – актерската игра, како и специфичните простори во кои таа се создава.

- Сакаме да покажеме дека театарот треба да има своја енергија, а не да биде само забавен, ниту, пак, политикантски, порача Благоја Стефановски, во пресрет на премиерата на „Друга страна“ во Битола. Овој драмски текст на Дејан Дуковски, како трета претстава од постоењето на приватниот битолски театар, го постави режисерот Мартин Кочовски

Режисерот Кочовски истакна дека очекува многу од „Друга страна”.

– Играњето на претставата во дискотека наметнува поинаква динамика и други изразни средства од вообичаените. Откривме нов изразен јазик, кој е европски. „Друга страна“ е пиеса што се занимава со препознатлива македонска тема: неможноста на младите луѓе да ги искажат своите ставови и да се изборат за своите вистини. Во изведбата поставувам паралела со генерацијата на нашите родители. Заради тоа претставата се случува во симболичната 1968 година, во бурно време во кое младите и интелектуалците низ светот се кренаа и се изборија за своите права, дури и во држави каде што тоа изгледаше невозможно – коментираше Кочовски.

Оваа претстава има специфичен театарски јазик кој произлегува од деконструкцијата на генерациските односи и се манифестира со нејзино поставување во неспецифичен, за театарската уметност, простор – дискотека. Деконструкцијата на најважните настани за двете генерации во последните четириесет години е прикажана преку музика која во живо ја исполнува групата „Фолтин“.

Сите ќе бидат покорни како песови, ќе лаат под силата на камшикот, човекот ќе биде сведен на мивка, на куп месо, на столчена сенка. Ќе завладее теророт, фуријата на стравот, тоталитаризмот се враќа на голема врата! Ова се главно жестоките, предупредувачки и апокалиптични асоцијации на морничавите и жестоки завршни сцени од претставата „Другата страна“, работена според текстот на Дејан Дуковски, во режија, сценска адаптација и авторско режисерско читање на Мартин Кочовски. Претставата е голем театарски предизвик. Направена е – наменски. Со јасна амбициозна цел. Да создаде поинаков, неконвенционален,

нетрадиционалистички театар. Подиректен и поотворен театарски израз. И да се обрати со автентичната сила на театарската моќ, со магијата, со волшепството, со жестокоста, со сценска суровост, со сите средства со кои може да посегне во изразот, но и со човечката суптилност на една поинаква повикана публика. Да поттикне на нова свест за себе, за своето време и за намножените парадокси и противречности со кои се затемнуваат балканските хоризонти на насочените, насрчените и издраматизираните мечтаења кон подметната илузија за освојување на ветената и понудената европска иднина. (...) Театарот секогаш дава можност да излезе од своето установено лежиште. Да побара друг простор. Да насети дека има друго време и друго место во кое може да се докаже, да се изрази, да слелека, да офне, да заболи до срце. Да го мобилизира распрчканиот, потиштен и сронат дух на гледачите.

Јоана Поповска во монодрамата „Љубов моја“ во продукција на Малиот битолски театар

Тоа се случи на претставата „Другата страна“".

(...) И Мартин Кочовски и осумчлената актерска екипа (замислете, тука се, сценски магичниот бард Петар Арсовски, легендарната Јоана Поповска, па помладите Иван Јарчев, Лина Чоревска, Огнен Дранговски, Стефанија Зизовска, Бисера Бендевска и Александар Лозановски) претставата ја играат со чудесна енергија. Сè е навидум едноставно, лежерно, обично – напиша Петре Бакевски.

На реномираната театарска манифестација Јоакиминтерфест во Крагуевац престава доби специјална награда. По тој повод театарскиот критичар Горан Цветковиќ, на Радио Белград, втора програма, објави исклучително позитивна рецензија. Со оглед на фактот дека не е пошироко позната во нашата јавност цитирам делови од неа,

– Турканица на врвот! (...) И зошто турканица на врвот? Кога редовно следите театар што може да го видите, неминовно е да направите ранг-листа на најдобрите претстави. Така јас креирав своја ранг-листа на чиј врв – според важноста и дострелите, се неколку драми, домашни и странски. Покрај Кристијан Лупе и неговата претстава според Бернхардовиот роман Бришење и покрај Кралот Лир на Ателје 212 и Томи Јанежич, тука секако е Кејф и Никаде никого немам на Егон Савин, како и неговата режија на Одумирање и уште неколку претстави на Дејан Мијач и Билјана Србљановиќ, неколку режии на Јануш Кице, Слободан Унковски и Паоло Маѓели, како и славниот Војцек на Боб Вилсон... На тој врв на кој опостојува уште и претставата Бакхи на Оливер Фрљиќ, им се придружи минатата ноќ и Другата страна на режисерот Мартин Кочовски по текстот на Дејан Дуковски во изведба на Малиот драмски театар од Битола.

Сум ја гледал претставата Другата страна во одлична интерпретација на Слободан Унковски и во една лажна и лоша претстава на Југословенско драмско позориште. Сметав дека тоа е доволно од овој текст. И тогаш дојде оваа театарска трупа, повторно од Македонија и во режија на сосема младиот режисер Ко-

човски и направи удар на театарскиот јазик, создавајќи опиплива претстава на театарот на суровоста, за каква само можевме да слушаме или да читаме во литературата, а кој имал среќа да го гледа Ливинг театарот , можел тоа да го види и во живо – како што велат луѓето, во претстави како што е Рајот сега, на пример.

Не случајно потсетувам на Ливинговци и нивниот театар на опасност, суровост, протест, агресија... сето тоа се наоѓа во претставата Другата страна на Мартин Кочовски од Битола.

Со оваа ретроспектива или можеби хронологија на почетоците на Малиот драмски театар од Битола сакам да потенцирам дека неговата појава ја сметам за нешто собено во современиот македонски театар. Не дека досега немало приватни иницијативи (и театари) што изборилe место под театарското сонце (тука пред сè мислам на театарот „Скрб и утеха“, театарот на Ѓорѓи Колозов, повеќе алтернативни театарски групи, пред сè „Зелената гуска“ на Владимир Милчин, театарот „Македонија“ на Мите Грозданов и други кои оставија неизбришливи траги во времето, а за чии проекти јавно сум се произнесувал со нескриени симпатии, но ова е нешто друго, еден поинаков концепт кој одговара на општествените промени што во меѓувреме се случија. Капитализацијата на нашето општество.

Своевремено на саемот на книгата во Скопје на штанд во едно ќоше се појави тогаш новата издавачка куќа „Матица македонска“, денес една од најголемите во Македонија. Во таа пригода сопственикот Раде Силјан, прилично самоуверено ми рече, покажувајќи кон штандовите на тогаш големите државни издавачи, „за некоја година ние ќе бидеме на тие големи штандови, а тие овде во кошињава“. Така некако и се случи. Такво нешто, убеден сум, ќе се случи и во областа на театарот, каде приватната сопственост сè уште во Македонија не зела замав. Но ќе биде. Еве ја силната најава на Малиот драмски театар од Битола.

И не би имал којзнае што посебно да додаддам за есететиката на првите три проекти на Малиот драмски театар од Битола во однос на погоре цитираното. Можеби поинаку гледам само на еден, не неважен, аспект. Имено, длабоко сумубеден дека овие проекти може да се реализираат и на сцена во театар. Тука немам двојби. Арно ама, Баге нема (засега) таква можност. Па оттука за мене не е некаква инвенција прикажувањето на претставите во хотел и кафуле. Тоа е направено од принуда, од немајкаде. И таквото нешто го потврдува старото правило во театарот дека тој е најжилав и највитален во услови (општествени, економски, социјални) на криза, на недостаток па дури и во услови на диктатура и воена состојба. Вистинскиот театар опстојувал (и ќе опстојува) со своите најесенцијални вредности искачени на театарскиот Олимп токму во најтешки услови за работа. Не дека не сме гледале претстави (и Баге) во хотел, во кафеани... Тоа не е нешто ново. Самиот сум гледал престави и по подруми, гаражи, на планински врвови, на средсело, по ходници и на скали, во лифт... па дури и качен на дрво. Големината на прстставите секако не се темели првенствено на театарскиот простор како избор. Големината е на начинот како тој простор се користи. А, за тоа секоја чест на режисерите Кочовски и Ристевска.

По премиерата на „Дугата страна“ на режисерот Кочовски му реков дека е премногу млад за да знае толку многу. Не само за театарот, воопшто. И, еве јавно ги повторувам тие зборови. А за високите стојности на ова театарско доживување (тоа се согласивме со Кочовски) речиси половината од заслугата ѝ припаѓа и на музичката група „Фолтин“. Поточо, тие се резето на претставата, без кое во неа не може да се влезе.

Што се однесува до режисерката Ристевска таа преку двете престави ја манифестираше својата досетливост и луцидност кои така високо ги манифестира со своите темелни познавања на законитостите на сцената. Таа, дури, е и директен учесник во секоја од изведбите. Всушност, откако ја завршила работата со актерите, поставувањето на мизансценот, определувањето на музиката, светлото... на самите изведби, мошне итро, ја „режира“ и публиката.

Дејан Пројковски

Градски театар Скопје

ДУХОВЕН ХРАМ СО СВЕЖА УМЕТНИЧКА ЕНЕРГИЈА

Основањето на **Градски театар Скопје** значи отворање на театарска сцена која храбро ќе пристапи кон прифаќањето на современите европски стратегии за театар, но во исто време и селективно ќе го гради сопствениот театарски идентитет, со што ќе предничи пред постојната културна политика во Македонија.

Градски театар Скопје ќе биде отворен за истражување, провоцирање и изнаоѓање на нови театарски форми, нов театарски јазик, нова театарска драматургија низ една лабораториска практика на преиспитување и докажување на новите домашни театарски вредности.

Следствено, оваа сцена ќе промовира проекти на авторски тимови кои ќе се спротивстават на востановениот конвенционален, шаблонизиран театарски израз кој е репрезент на масовната култура.

Неколку фактори се важни за отворањето на Градскиот театар.

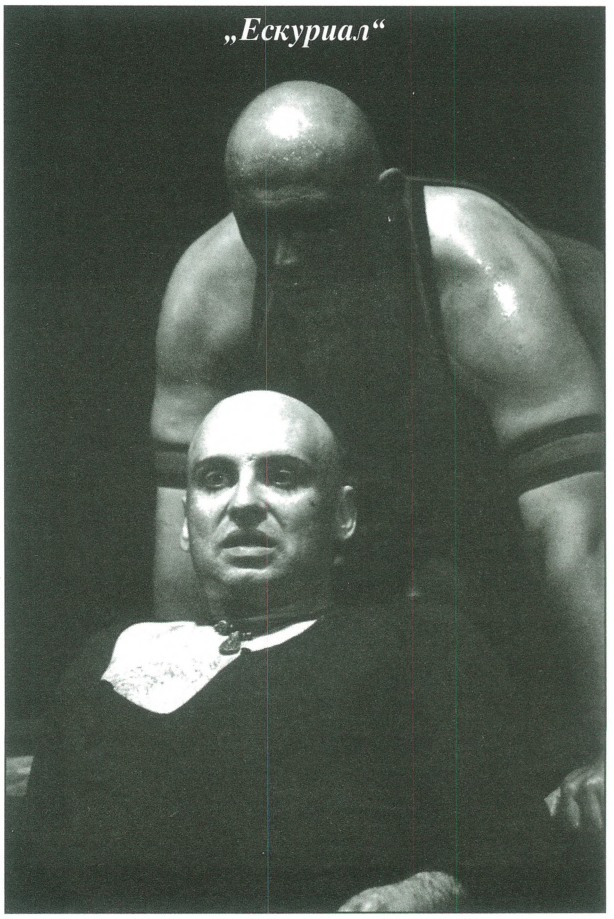
МКЦ континуирано 33 години го организира фестивалот МОТ и на тој начин ги собира најавангардните и најхрабрите театарски автори од целиот свет, а истовремено го афирмира и на најдобар можен начин го презентира македонскиот театар во светот.

Градски театар во МКЦ е институцијата која бескомпромисно ја поддржува авангардата, т.е. создавањето на вистинска уметност без компромис.

Но, сепак, како што рекол Бертол Брехт, „театарот не го прави зградата, туку луѓето во неа“. А собирањето на огромниот дел уметници кои почнуваат да работат во Градскиот театар и да ја носат идејата за еден нов театар – тоа го потврдува. Театарот го прават луѓето.

ГРАДСКИ ТЕАТАР КОПЈЕ

Матична сцена ќе биде сцената „Фросина“ во Младинскиот културен центар, но и сите други алтернативни простори во МКЦ, кои ги има во огромен број. Но, секако, сцена ќе биде и целиот град Скопје, т.е таму каде што ќе биде најдобро за претставата и режисерскиот концепт.

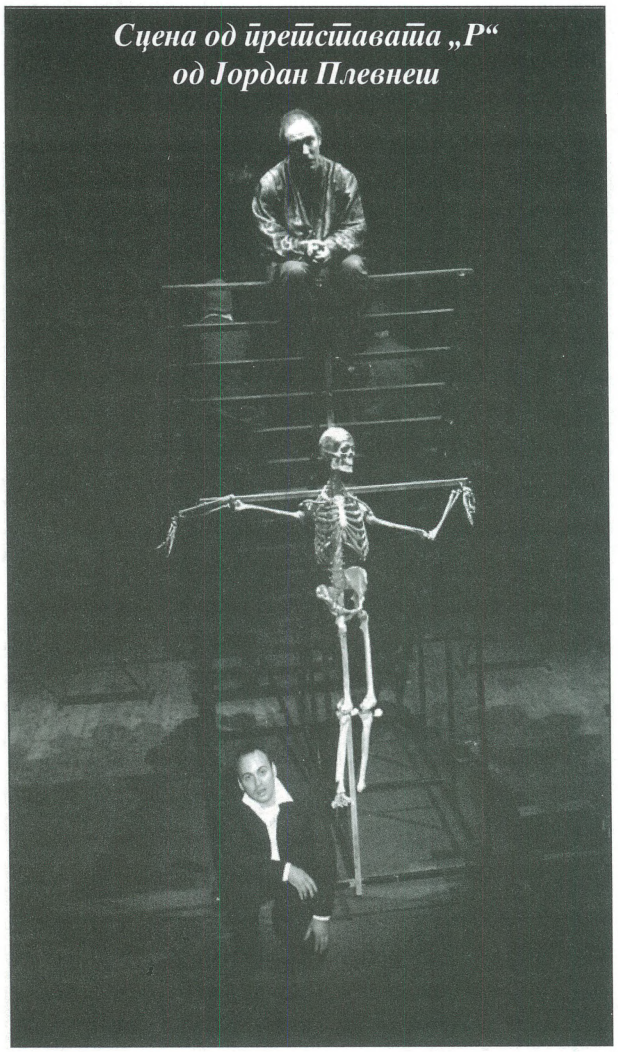


„Ескуриал“

Екипата што го работи фестивалот МОТ, е всушност и екипа на Градскиот театар која е доекипирана. Секако, Градскиот театар е дел од МКЦ што значи дека директор е Борис Момировски, човекот кој е најзаслужен за основањето на Градскиот театар, и човекот со кој изминатите 3 години заедно го работевме проектот ГТС и заедно двајцата верувавме во остварувањето на овој сон во кој пред неколку години малкумина веруваа.

Овој сон не само што станува реалност, туку е и надеж, верба и љубов која е дел од сите нас кој го градиме овој театар. ГТС е нов духовен храм во нашите културни простори. Вистинските идеи и сонови никогаш не умираат затоа убеден сум дека овој театар ќе одигра значајна улога не само во нашите простори туку и низ релевантните театарски центри. Останатата екипа во ГТС Горјан Донев – маркетинг директор, Ванчо Богоев – технички директор, Загорка Поп Антоска – драматург, јас сум режисер. Но поради специфичниот начин на работа на Градскиот театар кој ќе има многу работилници, предавања и дебати кои ќе бидат дел од градењето на секоја претстава во него ќе вклучиме историчари на уметност, филозофи, психолози... кои заедно со актерите ќе бидат дел од секој процес. За секоја наредна претстава ќе се организира кастинг за актерите, и на тој начин ќе обезбедиме за секој претстава режисерот, да може да ја прави најдобрата актерска екипа за тој концепт, но она што е поважно – кастингот ќе овозможи постојана циркулација на огромен број актери, секогаш нова и свежа уметничка енергија и креација.

Градскиот театар е финансиран од Градот Скопје, очекуваме во иднина да бидеме



Сцена од претставата „Р“ од Јордан Плевнеш

„Р“ – прва премиера на Градскиот театар

Првата премиера на Градски Театар Скопје **„Р“** на Јордан Плевнеш, во моја режија. Соработниции се мојот стандарден тим: сценографија – Владо Ѓорески, костимографија – Благој Мицевски, музика – Горан Трајковски. Но, она што посебно ме радува е врвната актерска екипа која е вклучена во прва претстава на Градскиот театар – Рубенс Муратовски, Снежана Стамевска, Сашо Тасевски, Благоја Чоревски, Катерина Коцева, Диме Илиев, Ѓокица Лукаревски, Димитар Доксевски, Сања Арсовска... Претставата зборува за човекот кој со сите сили се обидува да ги зачува своите идеали, т.е својата верба, љубов и надеж. За главниот лик Максим Бродски театарот станува единственото место каде што може да се пронајде и да се создаде вистината. Претставата, од една денешна гледна точка во време на глобализации кога сите револуции се мртви, ќе праша: можна ли е револуција денес и секако главната дилема уште од француската револуција „Ги јаде ли револуцијата своите деца“.

поддржани и од Министерството за култура. Важно е што ГТС започна со својата работа, наше е сега, на сите ние што ќе бидеме дел од овој театар, да го оправдаме и да го потврдиме неговото постоење. А огромниот број актери, режисери, драматурзи... кои застануваат зад идејата за Градскиот театар ми потврдува дека патот кој сме го одбрале е долг и тежок, но вистински и со сите тие уметници во него апсолутно возможен да се изоди. Сигурен сум дека публиката како единствен релевантен судија ќе го потврди и ќе оправда нашето постоење.

Создавањето театар е како градење на духовен храм или садење на дрво под чија сенка ќе седат многумина кои можеби на денот кога се засадило тоа дрво небиле ни родени. ГТС е создаден со таква голема идеја во себе да ги собира уметниците и публиката во својот духовен храм, а Скопје и Македонија да добијат уште еден театар на својата културна мапа. Всушност, во време кога нашата земја се бори за зачувување на својот идентитет создавањето на ГТС и собирањето на група луѓе околу оваа идеја е всушност наш мал придонес од нас уметниците кои веруваме дека театарот може да го промени светот и да го направи подобро место за живеење. Со театарот сме чувари на македонскиот идентитет и преку него го продолжуваме патот на Џинот, Чернодрински, Мисирков, Панов..., чии зборови ќе ги изговараме на сцената на ГТС.

Скопје беше една од последните европски метрополи која немше градски театар. Големите европски градови имаат по неколку градски театри кои го отсликуваат културниот идентитет и дух на градот. Македонија е земја на големи уметници, за нашите актери се вели дека се едни од најдобрите во Европа, а нашата публика една од најпрефинетите. Мислам дека треба да има што повеќе места за средби на актерите со својата публика. Питер Брук рекол дека „Театар е кога еден игра, а еден гледа“ – што значи сè додека има публика во салонот еден театар ја има својата смисла на постоење. Но, изградбата на новиот МНТ, театарот во Велес, отворањето на ГТС е само доказ дека театарот е важен, значаен сегмент од нашето културно живеење и чувар на нашиот идентитет. Во општата слика на целосна глобализација ни изгледа неверојатно дека театарот може да го промени светот, да нè промени самите нас, да ги скенира нашите морални и естетски вредности..., поставувајќи ги прашањата пред кои и боговите молчат и соочувајќи не со сопствените преиспитувања и поставувајќи се како вистинско огледало пред сите наши дилеми. Од овој момент времето во ГТС ќе се мери во изговорените реплики на сцената, изиграните театарски претстави, премиери, гостувања и сето тоа потврдено и овековечено во аплаузот на публиката како единствена смисла на нашето театарско постоење.

Сцена од претставата „Последната лента на Крап“

М-р. арх. Ивана Стефановска

СОНОТ СТАНУВА РЕАЛНОСТ – ТЕАТАРОТ СЕ ГРАДИ

Зголемена активност на градбата на возобновениот скопски театар, градежните работи се во завршна фаза, почнува реализацијата на внатрешното уредување

Поглед на театарот од другата страна на р. Вардар

Се чини, не само религиозните храмови чекаат на остварување на долгогодишната желба за нивна реализација, туку и театарската уметност своите храмови ги реализира макотрпно, со голема упорност и Божја сила. И покрај сите желби, страсти, реагирања, поддршки негирања, застои, сопки и останати позитивни-негативни мисли, таа успева да гради храмови, да гради театри... театри каде ги реализира своите мечти и соништа, каде ја создава својата уметност.

Четириесетишестгодишниот сон, на многубројни стари и млади скопјани, како и небројни љубители на театарот и театарската уметност, да се возобнови неразумно срушениот оштетен во земјотресот театар е веќе стварност. Сонот станува реалност, идеите и желбите се остваруваат, се препознаваат неговите силуети, театарот забрзано и непречено се реализира. Театар имало и ќе има на истото место каде со векови и било, пренесувајќи ја уметноста низ пораката ГЕНИУС ЛОЦИ, или преведено „духот на местото и колено на пораката". Конечно, направената неправда се поправа!

Скопје, 14.02.2005 година, на левата страна на реката Вардар, на локација 6.6. дадена со условите за градба од Генералниот урбанистички план на Скопје и од Деталниот урбанистички план на „Мал ринг", за хроничарите, на улица Иљо Војвода, катастарска општина Центар 1, ќе се гради новиот Скопски театар. Ќе се гради на локација која како таква единствено постои во сеќавањата на овој град. И надворешно и внатрешно, ќе се реализира под целосно авторство на архитектите доц. д-р. арх. Јован Стефановски Жан, асс. м-р. арх. Ивана Стефановска и асс. м-р. арх. Оливер Петроски, автори на првонаградениот труд на распишаниот Републички конкурс, во октомври 2005 година. Конкурсот беше распишан по иницијатива на Министерството за култура со тогашниот министер Благоја Стефановски.

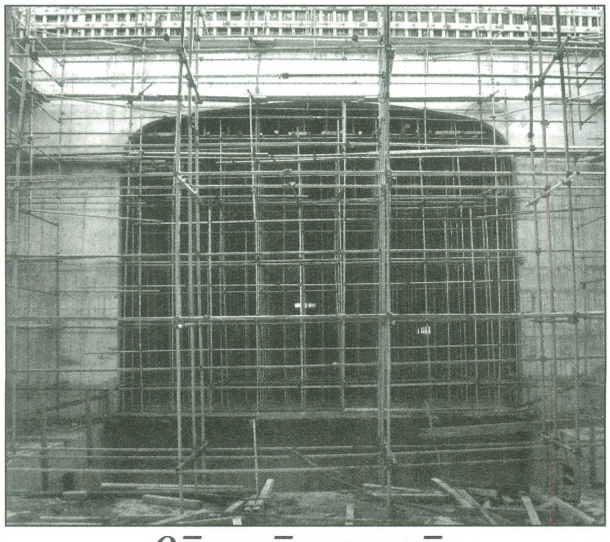
Скопје, 19.01.2007 година, Водици, претседателот на Владата на Република Македонија Никола Груевски со благослов на Архиепископот Охридско-македонски Господин Господин Стефан и во присуство на околу 2000 граѓани и љубители на театарската уметност, го поставија камен-темелникот на новата зграда на возобновениот театар со што конечно и ифицијално почна градбата, повторно под надлежност на Министерството за култура, но сега со актуелниот министер Елизабета Камчевска-Милевска.

Скопје, во меѓувреме, од комплетно завршените проекти и од досега градежно реализираното, очигледно е дека авторите го возобновуваат стариот скопски театар со сите негови надворешни и внатрешни карактеристики онакви какви што биле, пред сè во зачуваната постојна техничка и фотодокументација, како и од сеќавањата на многубројните стари скопјани. Инаку, **тој е делумно позитивно скалиран, зголемен и стилизиран, променет и збогатен, со современи надворешни и внатрешни функционални решенија кои во потполност ги задоволуваат денешните и идни потреби на објектите од ваков тип.**

Поставен е со својата подолжна оска паралелно со реката Вардар. Главниот влез е завртен кон југоисточната страна, отворен према стариот Јустинијанов мост и Градскиот плоштад, од каде погледите кон Тврдината ќе бидат збогатени со уште еден вреден архитектонски израз. Од друга страна, се почитуваат кажувањата на старите скопјани дака и влезовите во срушениот театар биле предвидени од југоисточната страна, но сепак биле изградени од спротивната страна.

Новата зграда на театарот целосно кореспондира со реката, така што преку решавањето на партерните површини во две нивои природно се отвора спрема неа.

Соодветно на решението на стариот театар, влезовите се поставени централно на подолжната оска на симетрија. Главно, пристапот до театарот е пешачки, а за посебни пригоди и гости е предвидено пристигнување и со возила. Пред главниот влез е планирано изведба на хиперболична застаклена и провидна насрешница потпрена на четири челични столбови, и претставува симбиоза на старата форма на Породинската куќа и новите материјали, применети со еден сосема нов и современ архитектонски јазик... Тоа е точката, во која се допира времето на стариот театар со денешницата и од тоа место влегуваме, односно преминуваме од сегашноста и реалноста во имагинацијата и магијата на театарот.



Отворот на сцената

Како што може да се види од проектите, сите слободни површини околу објектот на ниво на влезниот партер, се организирани во функција на театарот и тоа со пешачки површини, површини облагородени хортикултурно со високо и ниско декоративно зеленило, површини збогатени со многубројни скулптури на истакнати наши дејци од уметноста и театарот. Нискиот партер е на ниво на шеталиштето на кејот и претставува интегрален дел со влезниот. Тој е отворен директно кон кејот и е во непосреден контакт со реката.

Очигледно е дека со поставувањето на новиот објект на Музејот на ВМРО во непосредна близина на театарот, слободниот простор пред главните влезови на театарот е притеснет.

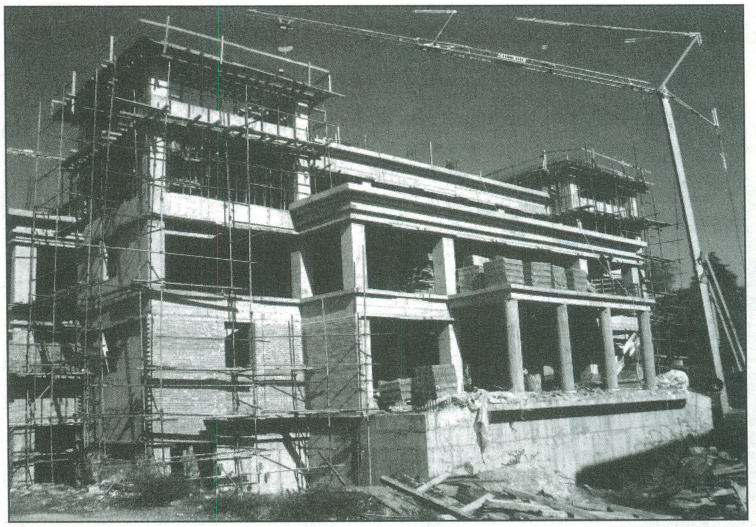
Скопје, 14.10.2009 година, во сутеренот, од задната страна спрема новиот мост, централно е поставен службениот влез со придружните простории и истиот е веќе оформен. Во тој дел се распоредени економските простории како и неколку работилници со придружни простории за потребата на сцената. Во задниот дел од тоа ниво, функционално се организирани: сала за проби со маркиран декор, депои, складови за декор, костими и реквизити. Во централниот и предниот дел од сутеренскиот простор сместена е малата сала, современо ентериерно решена со 213 седишта за гледачи и со посебен сценски простор. Во неа се влегува од пространо фоаје кое пак е поврзано преку две степеништа со главното влезно фоаје. Меѓу другото, предвидена е можност за независна работа на малата сцена.

Дефинирани се и главните влезови со влезниот трем, вестибилот со гардероби и влезното фоаје. Овој дел, со денивелација и редот од столбови визуелно е одвоен од главното фоаје. Влезовите во големата сала се поставени странично, така што влегувањето е преку двете бочни фоаеја со бифе и ВИП-просториите. Оттука се дадени и директните влезови и излези на салата кон надворешноста.

Големата сала е решена така што содржи партер и две галерии или балкони, околу кои се движи публиката во пространи и богато декорирани салони-фоајеа. Тие по вертикала меѓу себе се поврзани со два репрезентативни степенишни простора и застаклени лифтови, исто така богато декорирани. Од секое фоаје на двата ката се излегува на отворени тераси, помали или поголеми, од кои се отвораат прекрасни глетки на сите четири страни.

Партерот во големата сала има 410 седишта за гледачи, од двете страни по две отворени странични ложи секоја со 6 седишта или вкупно 24 седишта и седум затворени задни ложи од кои 2 ложи со 3 седишта, 4 ложи со 4 седишта и една централна ложа со 5 седишта или вкупно 27 седишта во затворени ложи. Вкупно партерот со ложите има капацитет од 461 гледач. Првата галерија содржи вкупно 133 седишта за гледачи од кои 95 се централно распоредени и 38 седишта се распоредени во по две отворени ложи од двете страни на галеријата. Втората галерија содржи вкупно 130 седишта за гледачи од кои 76 се централно распоредени и 54 седишта се распоредени на двете страни на галеријата. Спрема горенаведените бројки, големата сала има капацитет од вкупно 724 гледачи. Водено е сметка, секое седиште да има извонредно добри и непречени погледи спрема главната сцена.

Веќе градежно оформени се и: главната сцена, дветете бочни и едната задна сцена, како и просториите потребни за работа на сценската техника, под и над главната сцена (сценското окно). Овие простори се така распределени и димензионирани да можат да ја примат најсовремената и најсофистицираната театарска сценска технологија. Предвидено е: спуштање на главната сцена во три дела, секој дел со мали индивидуални аголни отвори (платформи), посебно спуштање на целиот просцениум, навлекување на двете бочни сцени, секоја со по три „вагони“ над главната сцена, како и посебно навлекување на задната сцена со рамно и закосено ротирачко сценско движење. Со тоа се овозможува едновремена употреба на трите сцени, како и на двете сцени поставени на кружната платформа. Пред театралниот портал, кој е со широчина од 12.00 метри и височина 8.00 метри, се наоѓа просцениумот, а неговиот спуштен дел ќе се користи за оркестарот. Пристапот до него е од сутеренот. Од двете страни на бочните сцени се сместени остави за реквизити и сценска техника. Архитектонскиот простор на сцената, во зависност од вградената сценска технологија, ги овозможува сите можни услови за непречено и ефикасно изведување на претстави од сите видови на театарската уметност.



Градежните работи се одвиваат интензивно

Веднаш зад сцените, функционално се распределени осум индивидуални и четири групни гардероби – гримиорни со санитарни простории, групни шминкерни, соби за одмор и слично. Пред местата каде актерите ќе излегуваат на сцената организирани се поширок простори за чекање пред настап. Вертикалните службени комуникации во задниот дел, скали и

Поглед на театарот од мостот „Гоце Делчев“

лифтови, симетрично се поставени на оската и се во континуитет од сутеренот према горните катови. Во овој дел од првиот кат ќе биде сместена и администрацијата со директорските канцеларии, и посебно простории за режисер, драматург и организација. На вториот кат, од едната страна се поставени репетиционата сала и двата апартмани за гости, а од другата, сликарското ателје и костимографската работилница. Во средниот дел од вториот кат е и кафе-ресторантот за вработените од каде со посебни скали за третиот кат се излегува на широка тераса, со прекрасни погледи кон Вардар и Тврдината. Во тој дел, над задната сцена се наоѓа голема репетициона сала за драмски, балетски и за оркестарски проби.

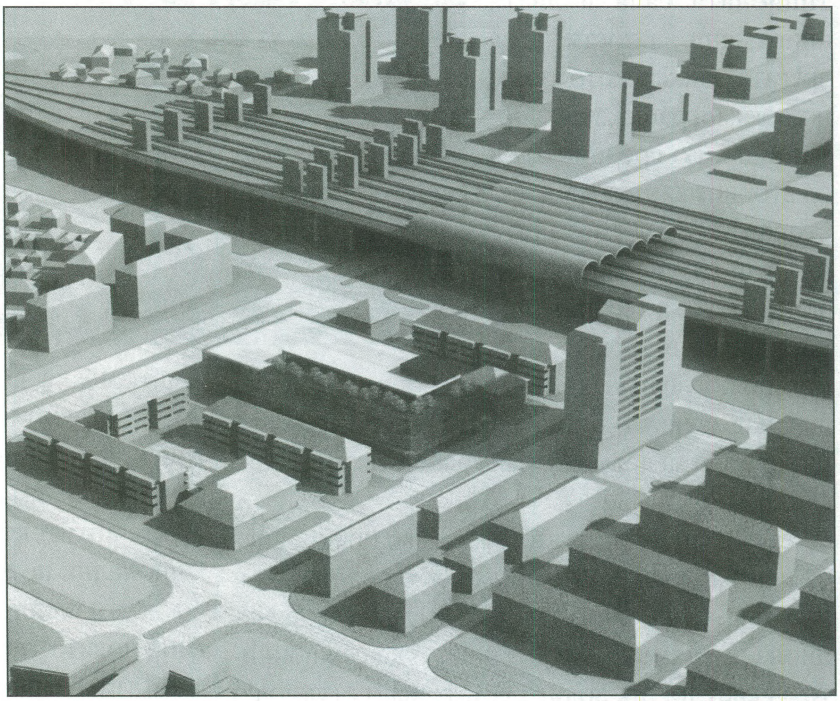
Останува да се каже, дека во поткровниот дел над главната сала веќе се реализира и мултинаменската сала која ќе има повеќе функционални намени. Се разбира, тука се кабините за светло, преводи, ТВ, и тонско студио со доминантен поглед кон сцената, како и доволен број санитарни и други помошни простории потребни за функционално работење на објектот.

Скопје, по 14.10.2009 година, од досега градежно изведеното, како и од евиденцијата во проектите евидентно е дека авторите имаат цел да извршат возобновување на постземјотресно срушениот театар на еден нов начин кој досега кај нас не е применет, да направат една блиска реплика помеѓу старото и новото, наследството и современото, помеѓу традиционалните и софистицираните материјали, помеѓу неостиловите и стилот на иднината. Сè што е применето во објектот, од идејата, функцијата, архитектурата, конструкцијата, употребените материјали, деталите, опремата, орнаментиката е во духот и стилистиката на зградите градени од тој тип, во периодот на градење на стариот театар, имајќи ги предвид новите идеи, новите архитектонски концепции, новите функционални потреби, новите конструктивни можности, новите материјали и применети детали, новата технолошка опрема како и применетата современа орнаментика. Во тој контекст, со конечната реализација на театарот, скопјани и пошироко ќе добијат еден нов простор, нов театар во кој театарските уметници нема да создаваат само претстави, туку во еден поширок културно-историски контекст, заедно со објектот, ќе го одржуваат континуитетот на обновата и надградбата на традицијата.

Скопје, во блиска иднина, веројатно ќе ја дочекаме конечната реализацијата на скопскиот театар и ќе се оствари сонот и желбите на многубројни љубители на културата, со што би се потврдиле зборовите на еден наш деец, напишани во една книшка за театарот „Театарот со години животот го пресоздаваше во сон, сега ние сонот треба да го пресоздадеме во живот“.

ФАЗА ЗА АРХИТЕКТУРА НА ИДЕЈНИОТ АРХИТЕКТОНСКО - УРБАНИСТИЧКИ ПРОЕКТ ЗА ИЗГРАДБА НА ТУРСКИ ТЕАТАР ВО СКОПЈЕ

Технички опис



Според изработеното конкурсно идејно архитектонско-урбанистичко решение за изградба, објектот на Турскиот национален театар во Скопје ќе претставува комлексна целина која во себе го интегрира театарот со сродни функции, како што се галерија, мала сала, книжарница, национален ресторан, културен инфо-центар и сл. Ваквиот приод при проектирањето е направен за да се овозможи зголемен интерес за посета на објектот и унапредена и збогатена функција и зголемена фрекфенција на луѓе.

Објектот треба да функционира како културен центар за приближување и промовирање на турската култура и традиција.

УРБАНИСТИЧКО РЕШЕНИЕ И ЛОКАЦИЈА

Локацијата предвидена за градба на Турскиот мацонален театар е дел од интегрален урбан блок кој е сместен помеѓу ул. Кузман Јосифовски – Питу на североисток и Страшо Пинџур на југозапад на потег помеѓу булеварите Крушевска Република (северозапад) и Никола Карев (југоисток). Локацијата според новиот ДУП е предвидено да е високофреквентна помеѓу 4 широки булевари и бидејќи е во непосредна близина на строгото централно подрачје потенцијално е квалитетна за лоцирање на објект од јавен интерес и културолошка фокална точка.

Пешачко движење

Главниот влез на објектот е од ул. Страшо Пинџур, а три пристапи има и од северозападната фасада (економски влез, службен влез и помошен влез – излез за гаражи).

Сообраќај

Автомобилскиот пристап е од улица „Страшо Пинџур. Паркирањето е подземно на две нивоа. Првото ниво е службен паркинг, а второто ниво е за посетители. Има една влезно-излез-

на рампа, во согласност со пропозициите вцртани во деталниот план, а вкупниот капацитет на подземното паркирање е 103 возила.

ФУНКЦИОНАЛНО РЕШЕНИЕ

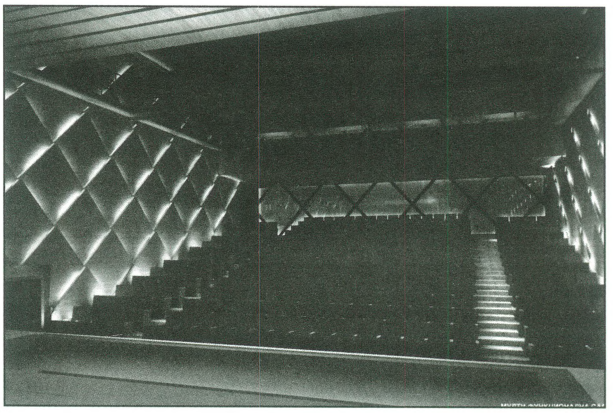
Функционално објектот е решен на девет нивоа и тоа шест надземни и три подземни. Делумно поради ограничувачките фактори на локацијата понудено е неконвенционално функционално решение каде службениот и јавниот простор се следат и испреплетуваат низ целиот волумен без вообичаената функционална поделба на блокови. Најголемо внимание е посветено на креирањето на јавниот простор. Главниот хол издигнат на три нивоа е интегрирачки простор кој треба да функционира како затворен плоштад. Главниот хол и репрезентативните скали градат специфичен просторен однос со содржините на објектот со силно втемелени елементи од турската традиција, пејзаж и култура, односот кон просторот, релацијата отворено – затворено, внатре – надвор, интровертноста на структурата.

Службениот дел на театарот и сите придружни простории се подредени на функцијата со јасни, чисти и логични врски со главната сцена.

Главната сцена е модуларна и овозможува голема флексибилност во поставките на сценографијата. Третманот на сцената и целокупната сценска технологија која се однесува на делот за сценскиот простор и гледалиштето ќе бидат елаборирани во посебно поглавје, имајќи ги притоа предвид сите параметри потребни за функционирање на театарот.

Гледалиштето е со капацитет од 341 гледачи сместени на партер. Конструирано е да обезбеди квалитетни визури кон сцената од сите позиции. Визуелно главната сала е концепирана да нуди пријатна и неутрална атмосфера, орнаментална, но ненаметлива, силно инспирирана од традицијата.

Малата сала лоцирана на ова со својот облик, функионалното решение како и волуменската позиционираност во објектот, е рамноправен елемент со своја употребна вредност и нејзината примена главно би била за помали – камерни тетарски перформанси, аудиториум за предавање, семинари, прес-конференции, што ќе ѝ овозможи на салата да функционира рентабилно во текот на целиот ден. На ваков начин, преку една збогатена и дооформена понуда на различни театарски и музички жанрови, објектот на Турскиот театар претендира да се издигне како културен центар. За да се обезбеди ваквата флексибилност на просторот на малата сала се планирани мобилни столови кои ќе се поставуваат на мобилни платформи кои ќе ја одредуваат формата на аудиториумот на малата сала и тие ќе се приспособуваат според потребите на претставата, односно активностите што ќе се изведуваат. Од функционален аспект, малата сала е целосно независна од големата сала на објектот, а ваквото функционално решение е со предност поради фактот што двата простора може да се користат истовремено. Во услови на вакви ситуации, во делот за публиката е можно да се раздвојат и фоајеата за публика и тие да бидат во служба на малата, односно на големата сала.

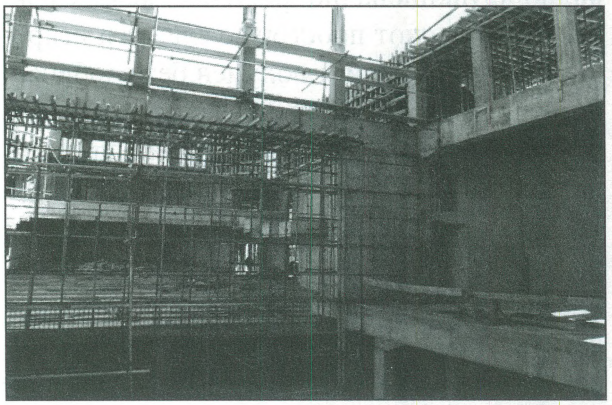


Објектот треба да е печат на своето време, да одговори на барањата на новите урбанистички услови и да го почитува континуитетот на целиот ансамбл на објекти кои образуваат интегрален Културен центар на турската заедница во Скопје и во Македонија.

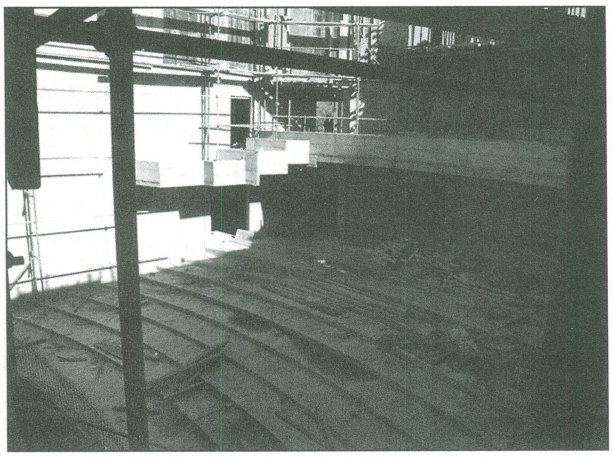
Значењето на овој објект ги надминува тесните физички рамки на локацијата, бидејќи е дел од културниот идентитет на турската нација и држава.

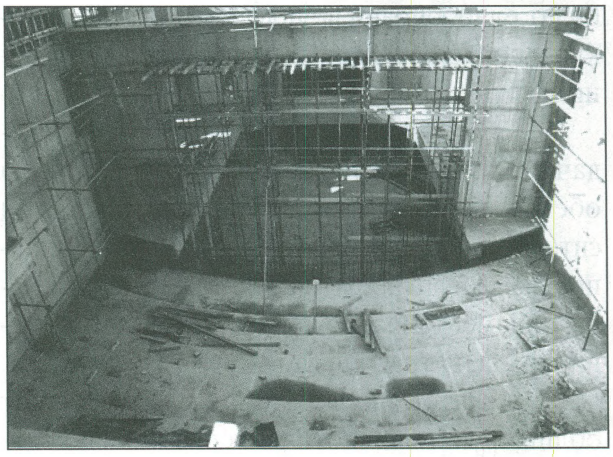
НОВА ТЕАТАРСКА ЗГРАДА ВО ВЕЛЕС

Не со години, туку со децении, проблемот со театарски проблем беше најизразен во Велес. Но речиси исто толку долго време и се најавуваше изградба на театарска зграда. Конечно, таква зграда во Велес е во фаза на изградба. Камен-темелникот беше поставен на 20 мај 2008 година. Во тек се градежните работи со другите изведби: електрика, машински инсталации, водовод и канализација и ХТЗ и ППЗ. Автор на проектот е Илија Стојчевски од компанијата „Ателје проектинг“ од Скопје.



Театарот е проектиран со вкупна корисна површина од 4000 квадратни метри. Капацитетот на големата сцена (салон) е 350-400 места, а на малата сцена е од 60 до 120 места, објектот ќе располага со сите неопходни простории за остварување на основната функција. Изработен е проектот за сценски технологии и аудио и видео контрола. Според техничките решенија, предвидено е тој да има најсовршена технологија за ваков тип објекти. Во тек е изработката на преостанатите проекти (акустика, ентериерно уредување и друго). Планирано е градежните работи да завршат до крајот на 2009 година, а комплетната изградба да заврши во 2010 година.





Александра Бошковска

ТЕАТАРСКИТЕ ПРЕМИЕРИ ВО МАКЕДОНИЈА

(јануари-септември 2009)

Театарската 2008 не остави големи чевли за исполнување. Ни го донесе меѓународниот успех на прилепската ***Тајани во ноќта*** и домашниот на штипската ***Бегалка*** и нè остави со тврдоглаво чувство дека театарот се шмугнал од „големите“ куќи во потрага по уточиште. Во таква атмосфера, но и со големи очекувања нè затекна почетокот на новата година. Беа најавени праизведби (домашни и странски), промоции на нови автори, естетики, отворања на нови театри, стартови на нови трупи, значајни гостувања на режисерски имиња, невидени спектакли...

„Кинегонда во Карлаленд“

Драмски театар – Скопје тргна со проверен адут. По цела есенска сезона без премиера, во првата половина на јануари се случува праизведбата на ***Кинегонда во Карлаленд*** или Кандид 2 (продолжение на хит-претставата на истиот театар ***Кандид***). Автор е одново Венко Андоновски, а режијата е повторно потпишана од Сашо Миленковски. Релаксираноста, но во истовреме и креативноста, на првиот дел ветуваше духовит и комуникабилен производ кој ќе ја полни салата со гледачи. Иако ја постигна целта (претставата е една од најпосетените во моментов), не можеме да се оттргнеме од чувството дека како целосен производ е далеку под нивото на својот претходник. Наместо да надополнува „Кинегонда...“ тежнее да го имитира „Кандид...“ и на естетски и на дизајнерски план, како и во актерските креации, па така делува излитено, неинтересно и недоработено.

Во исто време, МНТ ја отвора сезоната со сосема друг вид постановка. Праизведбата на ***Свето срце*** во режија на Љубиша Геогиевски, кој е и автор на текстот, е од оние претстави кои раскажуваат приказна и изнесуваат порака. Земајќи библиска тема, Георгиевски се потпира на класичните режисерски и драматуршки принципи, па и неговата претстава на крајот е чиста, но не и многу возбудлива. Од друга страна, нуди неколку незаборавни актерски креации, како на пример онаа на Искра Ветерова во улогата на Богородица, потоа Звездана Ангеловска, како и одлично комплетираната епизода на Никола Ристановски кој го игра Јуда.

„Свето срце“

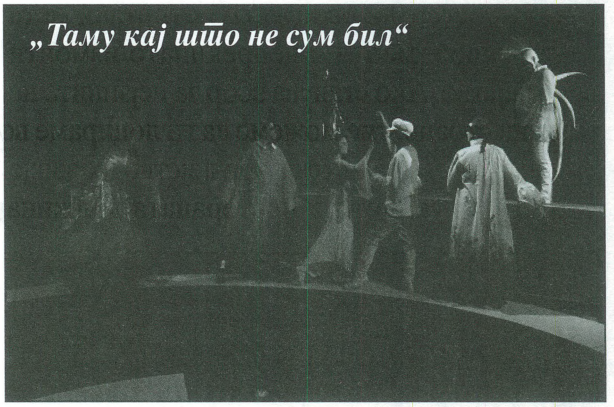
Струмичкиот театар се обиде да го збогати својот репертоар со реализација на текстови од новата, актуелна драматургија. Така, Дејан Дамјановски ја поставува морничавата ***Огнено лице*** на Мариус фон Мајербург. За жал, сложената режисерска постапка на Дамјановски е во силен расчекор со едноставната, но силна поетика на текстот, па така претставата

е конфузна, здодевна и нејасна. Дијалогот се губи во чудниот натурализам на актерската игра, во обременетата сценографија, во недефинираноста на актерските постапки. Сложеноста на сценските задачи претставува преголем залак за поголемиот дел од актерската екипа од која се издвојува играта на Маја Љутков – сигурна, со покритие и произлезена од текстот во однос со контекстот.

Премиерата на ***Женаша како воено йоле*** е првиот од петте вистински театарски настани кои го обележаа овој период. Според текстот на романскиот автор Матеј Висниек, режисерот Владлен Александров, гостин од Бугарија, создаде потресна претстава која останува уште долго по последниот аплауз. Таа изобилува со елегантни режисерски решенија, но нејзината највисока вредност се детално разработените актерски креации. Претпоставената патетичност на темата (злоупотребата на жената во етничкиот конфликт), е избришана со искреноста и неминовноста во актерскиот израз. Билјана Драгичевиќ Пројковска и Ирена Ристиќ се рамноправни партнери и блескави поединци кои нѐ потсетија дека актерскиот занает може да се крева до необично високи уметнички изблици.

Почетокот на 2009 година беше и почетен и за еден нов театар – Мал драмски театар – Битола. Доследен на изборот да биде алтернативен, тој својот репертоар не само што не го гради во одредена театарска куќа, туку комплетно излегува од она што се нарекува театарски простор. Така, премиерата на **Друга страна** од Дејан Дуковски, а во режија на Мартин Кочовски, се случува во битолскиот клуб „Инфинити“. Локацијата фантастично ја надополнува оваа динамична и модерна постановка. Возбудата од решенијата, од близината на актерските тела, интимноста на дијалогот, релативизирањето на нарацијата, цврстината и истрајноста во концептот, ја прават оваа претстава втората светла точка во овој преглед.

Прилепскиот театар „Војдан Чернодрински“, го прекрши правилото на дисконтинуитет во квалитет кое владее со театарската уметност во последнава декада. Зоја Бузалковска конечно успеа да го изрежира **Таму каде што**



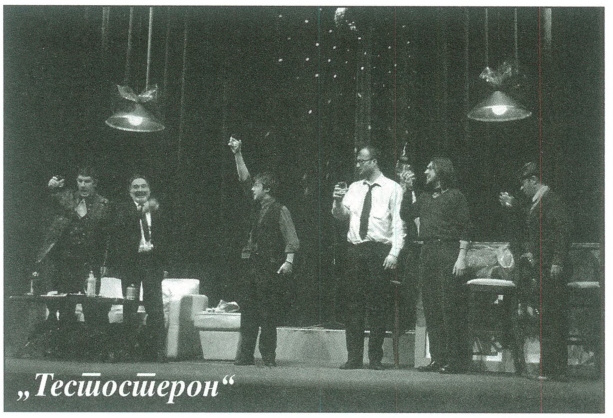
„Таму кај шшо не сум бил“

не сум бил на Жанина Мирчевска. Ова е македонска праизведба на текстот, иако е напишан во 1996 година и веќе поставуван во Словенија. Станува збор за нежна, бајковидна и блиска постановка, во која дискрецијата е луксуз, а удобноста на страничен набљудувач е избришана. Освојува на атмосферски, визуелен и сетилен план, но нејзината најголема предност е докрај реализираниот концепт на актерска игра кој подразбира пластичност, механичка точност, но и емотивна автентичност. Настан број 3.

Црна йшица на Дејвид Харовери, во режија на Бојан Трифуновски, беше изборот со кој новиот „Буден театар“ за првпат се претстави пред јавноста. За жал, предноста која театарот ја стекнува со иницијативата да се роди како и со храброста и добриот вкус да го избере овој провокативен и повеќеслоен текст, ја губи комплетно во реализацијата. Постановката која се базира изклучиво врз умешноста на актерите, не издржува пред неискуството и неснајденоста на Милиана Ленак, толкувач на една од двете улоги. Иако за партнер го има благодарниот и вешт Диме Илиев, односот меѓу нив наликува на неизбалансирана нишалка што постојано пречи да се дојде до суштинските и комплексни проблеми кои ова дело ги носи.

Трендот на отворање нови театари го заокружува стартот на Градски театар – Скопје, вдомен во Младинскиот културен центар. За таа пригода веќе провереният текст на Јордан Плевнеш ***Р*** беше препорочитан од Дејан Пројковски. Режисерската постапка и овојпат е наклонета кон истражување на односот меѓу телото на актерот и сценографијата, т. е. сцен-

скиот простор, но овојпат со потцртани метатеатарски сегменти и непрекинато измонтирано дејство. Ако станува збор за нејзините негативни страни, тие можеме да ги лоцираме во развелченоста на истото тоа дејство, разводенетоста на темпото и претераната должина.

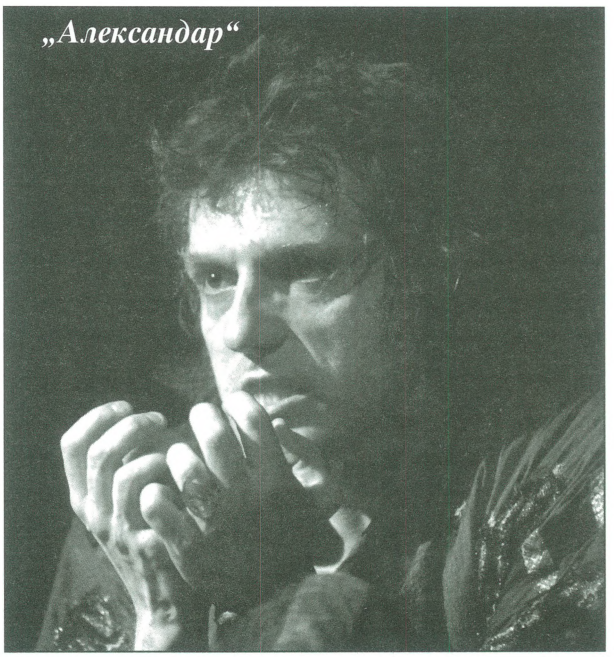


„Тестостерон“

Во битолскиот народен театар младиот режисер Ненад Витанов се решава за најтешкиот театарски жанр – комедијата. ***Тестостерон*** е нов, одлично структуриран драмски текст кој пружа неверојатна шанса за претстава што би изобилувала со комика на карактери, јазик и ситуации. Поставен е преку чиста режија, која се состои од едноставна и точна постановка на ликовите и нивните односи во сосема конкретни дадени околности. Изобилува со гегови, јазични игри и предвидливи, но во исто време многу духовити пресврти. Едно од главните оружја на режијата е логичната проекција на актерите во просторот, спонтаноста и прецизноста на сценските движења и гестикулацијата.

Долго најавуваната ***Госпоѓа министерка*** на Бранислав Нушиќ е следниот проект на МНТ. Режисерката Наташа Поплавска посегнува по локално/временско осовременување на текстот, кое во недостиг на цврст драматуршки компас е недоработено, површно и неубедливо. Недостигот на зрел режисерски концепт е надополнет со музички нумери, банални во изборот, лоши во кореографијата и раштимани во изведбата. Така, вечно актуелниот текст, довива естраден призвук, а целата претстава е ништо повеќе од парада на невкус, шунд и претенциозност. Хуморот е бајат и здодевен, а учеството на актерот е сведено на чисто шарлатанство. Оваа триполчасовна агонија е без сомнение еден од трите најсрамни пунктови во изминатата театарска година.

Следниот, за несреќа се случи веднаш потоа, на премиерата на ***Подземни соништа*** напишана и режирана од Благојче Божиновски, а поставена во кумановскиот народен театар. Божиновски не успева да се соочи ниту со една од задачите кои си ги наметнува. Како автор, ни нуди текст потполно недефиниран во заплетот, збунет во структурата, заскитан во жанровите и непоткрепен од карактерите. Во него се менуваат сонот и јавето, лудилото и реалноста на исклучително произволен начин. Оваа произволност, режијата дури и ја продлабочува, па така гледачот постојано се бори со следењето на приказната. Изгубеноста зрачи и од целата екипа, која грчевито се бори да плива докрај. Актерите звучат логично, а понекогаш дури и стабилно, но за жал веќе во следниот момент овој впечаток е разрушен од апсурдноста на сценското дејство.



„Александар“

Многу бргу по поставувањето на „Свето срце“, искусниот театарски деец Љубиша Георгиевски во Драмскиот театар се нафаќа со поставување на уште еден свој текст, ***Александар***. Иако се занимава со еден од најважните двигатели на македонскиот национален идентитет, „Александар“ не е претстава за патрио-

тизмот, ниту пак се пазари со историјата – тоа е претстава за човекот Александар, поделен, изманипулиран, искористен од своите современици, исто како што е поделен и искористен од своите наследници. Георгиевски нуди уште една зрела и чиста режија во која актерите се борци, а зборот е нивното најсилно оружје. Актерската петорка, совршено се снаоѓа со овој лавиринт на мисли, дилеми, тези и антитези. Па, сепак, слично како и „Свето срце", претставата нè остава невозбудени и неизненадени на естетски план.

„Лет во три глави"

Потавувањето на ***Лет во три глави*** од Загорка Поп Антова во МНТ е настан кој пред сè е значаен поради отворањето на театарските сцени за една подзаборавена генерација млади македонски дипломирани автори и режисери. Што се однесува до самиот резулатат, текстот, иако заокружен со релативно цврста поента, страда од повремени баналности во самите сцени, лабава структура на која ѝ бегаат причинско-последичните врски и во која нема консеквентност во изразот што ги наметнува пресвртите во трите различни приказни. Но главниот проблем на претставата е недостигот на личен авторски печат, нешто што во голема мерка се чувствува и во режијата на Никола Ристов. Нужно е да се напомене безрезервното учество на актерската екипа, која иако нема цврста насока во стилот и начинот на игра, сепак успева да извече максимум и од своите ликови да направи живи и приемчиви карактери.

Две едночинки на Антон Павлович Чехов, „Лебедова песна" и „Мечка" ја поставуваат основата на постановката со единствен наслов ***Лебедова песна***, премиерно изведена во Драмскиот театар во Скопје, а режирана од Бранко Ставрев. Режијата има единствена намера – да ги сврти сите рефлектори кон актерот, неговото сценско и вонсценско живеење, кон прашањето: колку е актерот свој, а колку на публиката и на ликовите кои низ животот ги игра? Неинвентивноста на постапката, невкусните кулиси, играњето на евтина, трогателна карта (релацијата уметник – публика), успеа да ги направи овие динамични текстови бајати и баналии, а згора на сè и непотребно патетични. Во претставата отсуствува доминантен стил и естетика, како и духот на уметноста на денешницата, без што секое препрочитување на театарските класици е потполно беспредметно.

Инсценацијата на познатиот роман на Достоевски ***Карамазови*** е веројатно најуспешниот проект на НТ Битола во последнава театарска сезона. Постановката на Дејан Пројковски тргнува од драматизацијата на Андреј Хинг, во која дејството не се движи мазно, како на филмска лента, туку е испресечено и вкрстено. За таа цел, режисерот се потпира на својот примарен естетски адут, а тоа е неговата умешност да го разбие класичнот театарски простор. Овојпат ја нема механичката, конструктивистичка сценографија на која сме навикнале, а сепак сцената е максимално искршена и функционално употребена. Ова му овозможува на Пројковски да креира брзо дејство, размена на прашања и одговори и нови прашања без одговори што се трупаат и го голтаат гледачот. На актерски план доминира Огнен Дранговски како Аљоша Карамазов, со обмислена геста, прецизен пласман на мисла, емотивна внатрешна исполнетост, постојана сценска освестеност и континуирана поврзаност со линијата на ликот.

На самиот крај на театарската сезона, Драмскиот театар во Скопје се здоби со енергетски и креативен поттик преку режисерското деби на актерката Звезда Ангеловска – претставата ***Маркиза***, направена според делото на Јукио Мишима. Одлично спакуваната претстава ги поседува сите елементи кои навестуваат значајно режисерско име: занает, чувство за сценските законитости, конкретна намера и истен-

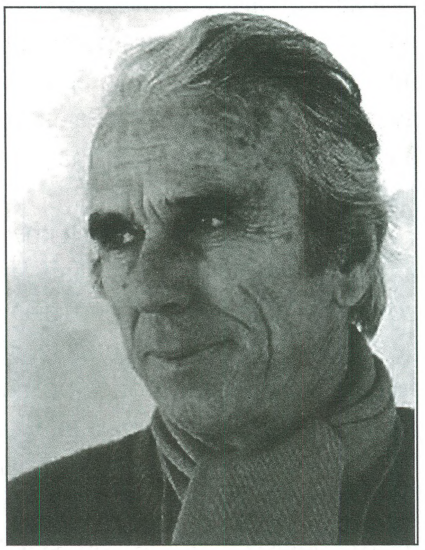
чена сценска естетика. Тоа е женска, разиграна претстава во која владеат сетилата и емоциите. На моменти е нежна – па е агресивна, срамежлива – па еротска, ведра, а истовремено и мрачна. Но, најмногу импресионира со заокружениот концепт на актерска игра – дисциплинираното и прецизно користење на класичниот балет како манир на однесување, исчашен со сетилните движења на кабуки-танцот и ненадејните изливи на автентична емоција. Ангеловска и членовите на нејзиниот тим успеваат да создадат едно заедничко уметничко дело, со унифициран стил од почетокот до крајот. Настан број 4.

Во составот на Скопското лето се случи премиерата на ***Едип*** во продукција „Планетпрес", копродукција со „Квартет" и Македонска опера и балет. Користејќи делови од „Цар Едип" на Софокле, режисерот Златко Славенски (овојпат и во функција на драматург), го гради етичкиот стожер околу елементот на вината, исфрлајќи го потполно доволно експлоатираниот и популарен аспект на инцест. Едип како типичен претставник на човечкиот род, не може да ѝ одолее на загатката, на новото знаење. На естетски план, Славенски создава мултимедијален производ, во кој, иако опкружен со нови технологии и медиуми, сепак актерот го држи централното место. Ѓорѓи Јолевски како единствен актер во претставата, го гради својот Едип дисциплинирано и во сооднос со сите технички елементи, не допуштајќи тие да раководат со неговиот креативен набој.

Веројатно најозборуваниот театарски настан во изминатава година е премиерата на ***Троил и Кресида*** во режија на Љубиша Ристиќ, а во продукција на МНТ. Без излишно повторување, ќе напоменам дека станува збор за неуспешен експеримент кој треба да се памети само како добра лекција во театарското менаџирање. Од естетска гледна точка, не само што не носи ништо ново, туку уназадува една голема група актери кои заглавени во бесмисленоста на проектот изгледаат како да се борат за зачувување на минимално уметничко достоинство. Замислен грандиозно, проектот не успева докрај да изведе ниту еден аспект од зададениот концепт кој прекрасно звучи експлициран на хартија, но никаде го нема во реализацијата. Сè на сè, да се издржат петте часа здодевност, неудобност и хаос, беше заеднички предизвик и на публиката и на актерите кои сепак на крајот беа принудени да се поклонат пред грст упорни гледачи.

Свежиот, подмладен и креативен ансамбл на прилепскиот НТ „Војдан Чернодрински", повторно со огромна леснотија успеа да ја заведе публиката собрана на изведбата на ***Крѝен живо̄т,*** работена според романите на Стале Попов, а во драматизација на Блаже Миневски. Претставата е составена од фрагменти, слики, моменти од еден заборавен живот, еха на нашето колективно генетско сеќавање. Режисерот Владо Цветановски ги ниже како парчиња од колаж кои повеќе наликуваат на драматизирани ритуали на секојдневниот исчезнат живот, отколку на вистински драмски ситуации. Во таа смисла и ликовите во претставата, не се карактери, туку чисти актери кои претставуваат, со став и нужна дистанца кон прикажаното. Актерскиот тим ја потврди способноста на овој ансамбл преку соодветен актерски израз да ја потенцира и дообликува зададената режисерска естетика. Настан број 5.

Се наоѓаме пред почетокот на новата есенска театарска сезона. Некако навикнавме да не се потпираме на најавите и да чекаме репертоарот да нè изненади, да се промени. Очигледно е дека веќе нема проверени автори, сигурни потези, големи театарски куќи... Најочигледно е дека нема континуитет: добрата теа тарска претстава е инцидент кој по правило (единствено сигурно) се случува таму каде што најмалку ја очекуваме. За жал, театарските менаџери упорно ја очекуваат таму каде што одамна е мртва и упорно тежнеат кон автори и режисери кои многу зборуваат, а ништо не кажуваат. А сè дур е така релевантните театарски настани ќе ги има малку и ќе поминуваат незабележано, парите ќе се трошат попусто, публиката ќе се отуѓува или ќе ни го диктира репертоарот, а моментите на срам и згрозување ќе ги запоседнат нашите сцени. Епа, со среќа.



ШЕРАФЕТИН НЕБИ (1920–2007)

Основно училиште завршил во Скопје, а средно образование продолжува во Медресата и француското училиште. По ослободувањето завршува курс за учители, па потоа учителствува извесно време по селата низ Македонија. Со формирањето на КУД „Јени Јол“ Шерафетин се вклучува во работата на друштвото како актер-аматер. Со формирањето на тогашниот Малцински театар, професионално се вработува во него каде останува сè до пензионирањето во 1986 година. Во театарот работи како актер, режисер и автор.

Во првата премиера на Малцинскиот театар – Турска група „Сомнително лице“ настапил со улогата на Милисав. Потоа го играл Аргон во Молиеровиот „Вообразен болен“, Валер во „Со сила лекар“. Во „Коштана“ е Арсо, а Кочкарјов во „Женидба“. Во 1954 година дебитира како режисер со претставата „Големите срца“ од Аремзи, за која критиката пишува со пофални зборови за талентираниот актер Неби кој дал и солидна реализација и ѝ останал верен на драмата. Тој настапил и во една од главните улоги д-р Рефик, а „во неговата игра провејуваше и човечко опходување и добрината и ерупцијата на еден начин“. Во претставата тој е сценограф, а негова била и музичката илустрација. Режисер е на повеќе претстави, како „Џафербеговица“ од Расим Филиповиќ, „Еден гостин дојде“ од Џелатин Есин, „Суртук“ на кој е автор, режисер, сценограф и го толкувал ликот на Ќани.

Неговото име е тесно поврзано со почетоците на создавањето на драматургијата на турски јазик во Македонија. Првата негова пиеса била „Месечина во облаци“ со тема од Втората светска војна, спротивставување на младината на окупаторот и одењето во партизани. Втората е „Суртук“ и изведена е во 1957 година како и „Рашела“.

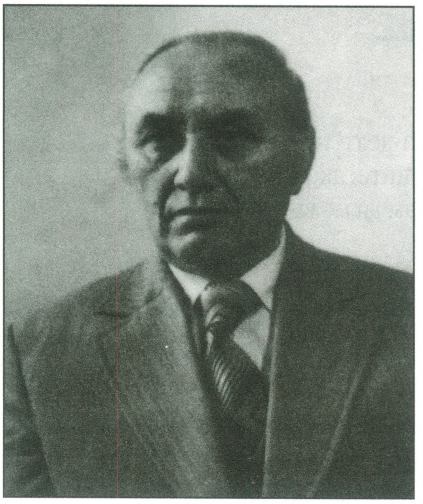
За режијата на „Рисимкиниот севдах“ од Ахмет Муратбеговиќ критиката најпофално пишува како за компактните решенија, така и за водењето на актерите, па и доловувањето на финесите во улогите. Шерафетин Неби се соочил со најкомплексната и најодговорна улога во претставата на Павел Хануш „Дали помина оттука млад човек“. Тој морал со брзи скокови од еден до друг тип луѓе, притоа доживувајќи најразлични пресврти во доживувањето на своите ликови, за да успее да ни ги долови наивните и чудни мечтаења на своите ликови, за да успее да ни ги долови наивните чудни мечтаења на девојката Божана. „Шерафети Неби слободно можеме да кажеме оти во оваа изведба го доживеа својот најголем успех на сцената“. Со оваа улога тој ги открил своите вистински сценски склоности што се движеле во рамките на доминантноста на пантомимата. Особено импресивен впечаток оставила неговата интерпретација во доловувањето на ликот на Уметникот. Следуваат антологиските улоги на сцената на Турскиот театар Али во „Цвеќарот Али“, Драгиша во „Заеднички стан“, Џафербег во „Џафербеговица“, Иван Ивановиќ во „По стоеше ли Иван Ивановиќ или не“.

Во 1986 година заминува во пензија безгласно и тивко. По заминувањето во пензија настапи во улогата на Инкасаторот во претставата „Убиј ме душичке“ од Азис Несин со артистичка перфектција со полна животна радост. Како што замина во пензија така исто го напушти и овој свет, заминувајќи во вечноста.

Добитник е на наградата за животно дело на Фестивалот „Војдан Чернодрински“ за одиграни околу 220 улоги од кои седумдесетина главни, режирани 19 пиеси, со исто толку сценографии.

Сосема случајно го сретнав и помуабетив со Фирдауз, неговиот син, поранешен актер кој наедно и ги најави новите страници на Турската драма, актер кој беше меѓник во животот на Театарот. На разделување му дофрлив „поздрави го татко ти“, на што тој ми одговори дека тој е веќе две години умрен. Ваква грамада од актер, уметник сликар, драмски писател, режисер и што ли уште не во Турскиот театар, си заминува за да по две години на овој начин се простиме од него. Но, сепак, зад него останува огромен опус на творештво кое не може да се заборави и кое треба да се вреднува и да се цени.

Р. С.



РАМАДАН МАХМУТ
(1923-2007)

МАХМУТ, Рамадан (5 октомври 1923, 2007 Скопје) – актер. Учествувал во Народноослободителната војна (1942–1944), носител на споменица, а потоа завршил политичка школа (1947/48). Бил пратеник во Сојузното собрание на ФНР Југославија (1950–1954). Од 1954 година работел во Турската драма при Театарот на народностите, а истовремено завршил и управна школа (1957). Од 1976 до 1982 година бил директор на Турската драма, а во пензија заминал од функцијата потпретседател на Собранието на Р. Македонија. На сцената на Турската драма ги играл следниве улоги: Бодо (Белиот елен, 1955); Миралај, ефендија (Џафербеговица, 1955); Осман-ага (Расиминот севдах, 1955); Калифот Харун ел Рашит (Бисерни солзи, 1956); Хаџи Тома, чорбаџија (Коштана, 1956); (Празна колевка, 1956); Хаџи Тома, чорбаџија (Коштана, 1957); (Интригите на Скапен, 1957); Анџија (Алиш, 1958); Поте (Зона Замфирова, 1958); Хаџи Тома, чорбаџија (Коштана, 1958); Баба Хан, семоќен Емир (Тахир и Зухра, 1962); Жика, околиски писар (Сомнително лице, 1963); Жеронт (Ѓаволштините на Скапен, 1964); Кристобал Флорес (Вистината е мртва, 1965); Селим (Чудак, 1965); Хаџи Тома (Коштана, 1965); (Златно јајце, 1965); Малволио (Дванаесеттата ноќ, 1966); Осман, кабадахија (Украденият принц, 1966); Хај Ти (Изгубената принцеза, 1966); Старецот, Чуварот (Слава или заборавеният човек, 1967); Жико (Сомнително лице, 1967); Миралај Ефендија (Џафербеговица, 1967); Хаџи Тома, чорбаџија (Коштана, 1967); (Кога жената е нема, 1967); (Славеј, 1967); Дедото (Хајди, 1968); Педро (Череп, 1968); Џои Келер (Сите мои синови, 1968); Доктор Ломбарди, татко на девојките (Итрата вдовица, 1968); Анѓелко (Човекот од Марс, 1969); Гусарот (Мачорот во чизми, 1969); Јаков (Џумбус, 1969, и соработник на режисерот); Татковото на невестата (Крвави свадби, 1969); (Волшебната флејта, 1969); Мајорот (Страв, 1970); Молерот (Цвеќарот Али, 1970); Паметниот (Царот и овчарот 1970); Ристо, искусен службеник (Конкурс, 1970); Везир (Легенда за љубовта, Ферхат и Ширин, 1970); Сулејман (Али баба и четириесет разбојници, 1970); Идриз (Омер и Мерима, 1971); Попот протестант (Мајка Храброст, 1971); Продавач на пијавици (Изгасната свеќа, 1971); Тимурленк (Насрадин, 1971); Џин (Мавиш и Мемиш, 1972); Велко (Вејка на ветрот, 1973); Грацијано (Отело, 1973); Комесарот (Скржавец, 1973); Рамадан Махмут (Медеја, 1973); Абдулах, анџија (Алиш, 1974); Татковото (Шест лица го бараат авторот, 1974); Бригело, хотелиер (Слуга на двајца господари, 1974); Дундар, бакалин, службеник, к'смет (Кралот на головите, 1975); Чичко Лазо (Убавината чекори сама, 1975); Идриз (Омер и Мерима, 1976); (Цвеќарот Али, 1977).

ПРОГЛЕДУВАЊЕ

БОРЕ АНГЕЛОВСКИ

– разложено сеќавање
на замисленият дневник на б.а. –

25 февруари 1944 год.

јас б.а. се родив како петто дете на мајка ми и на татко ми. тесно ми е во пелените. ако еднаш станам човек, никогаш не ќе дозволам да ме виткаат како сакаат.

19 . .

жешко е и здодевно. ги обравме сите кајсии во маалото. но нè фатија, но сеедно. градов е една начичкана кошница. мравјалник над земјата во кој сите куќи и сите луѓе личат еден на друг. мајка ми ме става в кревет. тоа го чувствувам како неправда и предвремено спречување свесно да сонувам. ѕвездите скитаат денонoќно, а ноќе светнуваат и црцорците, еве ги спијат. цел ден се подготвуваат и ноќе настапуваат најгласно. јас?

19 . .

утре е велигден, а денес воспитувачката александра од домот, ме потсетува да настапувам во солидарниот магацин на „унра“. играм и пеам. се смеат службениците од „унра“... ги развеселувам, ми ракоплескаат. за награда добивам морнарско костимче. вечерва ќе светкам и кројам планови за пловидба. бродот ќе се вика „гемија за пловење во место, пет сантиметри над земјата“

19 . .

во градот пристигнува циркус. подзамижувам со очите и во главата ги имам сите бои, сите светла, сите луѓе, сите животни, каква свечена светковина. не е ли планетава еден голем, шарен циркус, вечно свечен под небесната ѕвездена цирада. коњите се отмени и горди. лавовите исто така, под услов да не ги навредите, а кловновите во секое време прават кловнови од себе. дали навистина се луѓе мајтапчии или под маската носат некое друго лице?

19 . .

како да се направи триаголник со бесконечни отсечки. можат ли тоа да бида трите лазарки. едната чука на дајре, а двете играат. накинџурени. го растегнуваат времето до занес кој неритмично го накршува тропкањето на монетите. цигаките имаат метроном во колената и стомакот. се топи црвената шминка од образите на лазарките. „огромна количина крв кружи околу светот и бара оправдување за своето постоење“. да направам од триаголникот пирамида? една доволно припитомена мечка. циганот ќе ја научи да се искачи на спојната точка. господе, колку ли епрувети клокотат во мојата глава. смислата е во предизвикот на прашањата. а потоа?

19 . .

ни машината не може да го повтори шаблонот. како да се избега од него, а сепак да се знае некоја прастара азбука за вечните законитости. некогаш човекот, бегајќи од болката, особено ако знае да ја слави болката, ги заборава убавите нешта, убавите луѓе коишто како и сите други природата си ги собрала назад. моите први горештини патокази и светлокази за смислата да се оди по жица, а за тоа да не се бара ништо од корист (зошто и одењето по жица е апсолутно ризично и бесмислена работа, како што би рекле практичните, приземни луѓе) со голема љубов ги надоврзувам со две личности.

19 . .

т.ч. јас го викав чичко трајче. како сега да го слушам „море куче едно, чичко трајче тебе ќе те направи глумец“. најчесто го сретнував летно време кога во родниот град доаѓаше да ја види мајка си, а тука често работеше и на своите улоги. последен пат го видов многу болен. се снимаа последните кадри на „волчја ноќ“. во филмот го голтна водата. воденицата вечно ќе се врти додека не пресушат водиве на планетава. и битието на некои луѓе, вечно ќе се вртка во оние што сè уште не се повикани назад од природата-создателка. и чичко трајче кај мене. од него ја учев бесмислата на материјалистичката практичност и бесценетоста на убавината на сцената да се реконструира апсурдот! во овој век прастарото прашање „да се вбиде или не“ го

читаме во прашањето да се биде или има. школските системи (со своите најдобри намери) најчесто го одбиваат ученикот од учењето „за да се биде“. уметноста е нешто друго. нешто сосема друго. а театарот е моќен да ја коригира приглупата меморија на човекот. сцената е живо огледало, жив механизам со моќ да ги одзатнува сите затворени системи, да ја штити свеста од рудиментирање, да не се претвори човекот во слепо црево на космичкиот механизам. „не сведочам, не судам, немам право да пресудувам. живеам далеку, во други краеви, на други ораници. можеби под истите сознездија, но гледани откосо, дури многу откосо. и, мислам, во еден друг систем, на други координати, и, на друг јазик“.

19 . .

н.п. бабушка. првата и единствена дама на мојот кристален дворец. јас сè уште непрогледаниот младич и таа, метафизичка жена, бегаме преку сите географски ѕидови, нè демнат, нè бркаат некои луѓе, сакаат да нè обојат. бегаме. со нас се пушкин, тургењев, достоевски, љермонтов. 1917, 1940, 1960, бројки, години низ кои мојата прва и единствена дворска дама не ја менува костимографијата во својата претстава. на сцената: столче лулашка, бели руски снегови и ехо од православните камбани... хартиени бели пеперутки летаат околу, висат над сцената глуварки бели како едно големо симнување на ѕвездите во мојата глава, во нејзината стамена ортодоксност, во претставата добива безвременски ослободувања, цел век во еден чин и сите цивилизации во една претстава. родилна светлина: се отвораат портите за нови идеи. ги уривам каконите што ме прават стерилен, будно ги чувам старите почви за зимата да ми родат: рожба што ќе личи на себе и на времето што ја лулало, а секогаш ќе биде поинаква од онаа вчера, од онаа утре. театарот не е музејска постановка. театарот е жива конструкција. концепт за отворен систем, жива спирала која навидум завршува со спуштањето на завесата...

19 . .

имам полни ковчези во моите подруми. многу ковчези, многу подподруми. секогаш не се отклучуваат еднакво, некогаш не се отклучуваат никако. загатката на создавањето е фениксот. ја решаваш едната, другата, третата, ги победуваш сите сценски ќошиња, оплодуваш флуид, отвораш процес-магичен-жив, а утре, повторно загатка. феникс. сè она што ме води до фениксот, сè она што ме одржува во него, сè она помеѓу, сето тоа е величенствената Поезија на Невозможното. можноста да ја насетиме, тоа е виш живот во кој обликувам маска што се смее и маска што плаче. во ист момент стануваат Едно Цело и тогаш се прикажуваат непребројиви различни маски.

СКИЦА ЗА ПОРТРЕТ НА БОРЕ АНГЕЛОВСКИ

Невидлив е.
Не барај го.
Тој не се наоѓа.
Постои, а не постои.
Го слушаш, а го нема.
Ќе ја крене клепката – се крева завесата.
Играта почнува, а него го нема.
И не од вчера,
и не од завчера -
од раѓање.
А тука е.
Пред тебе, а сепак го нема.
Затоа погледни му во очите,
таму се вгнездила: ТАГА-та,
во срцето: КРАЛОТ УМИРА,
врз челото: СКИЦА ЗА ГОБЛЕН
СО ПАЛЈАЧО,
во крвта: ГНЕРАЦИЈА БЕЗ МИЛОСТ,
на рамена: СЕРДАРОТ,
НА ГОЛЕМИОТ ПАТ,
алилуја: АЛ' БИГОРИИ...
Ја затвора клепката: КРАЈОТ
НА ИГРАТА.

И така...
ЧЕКАЈЌИ ГО ГОДО...
распарчен и невидлив
чекори ли,
ЧЕКОРИ...
До денес.
До смртта.
И потаму...

МИХАИЛ РЕНЦОВ

2001 год.

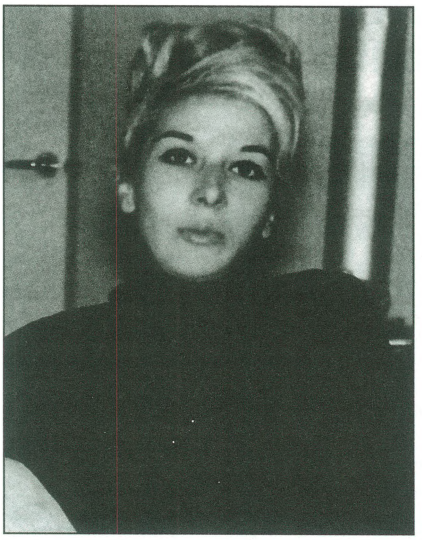
јас б.а. целокупното свое наследство од знаци, симболи и живи кукли го оставам пет сантиметри над земјата на пловидбата која сè уште трае...

Суѕка Оцедова

СНЕЖАНА МИХАЈЛОВИЌ
(1940–2009)

Во Младинско-детскиот театар дојде во 1961 година и со група нејзини врсници го понесоа репертоарот кој го афирмира театарот како полетна, ентузијазирана институција што внесе свежина и поттик за подруг театар во зачмаениот театарски живот во градот и републиката. Пред доаѓањето во театарот беше член на драмската група КУД „Кочо Рацин" каде успешно настапуваше, а што се потврдува и со наградата добиена на регионалните смотри за улогата на Хијацента во „Ѓаволштините на Скапен" (1957 г.). По доаѓањето во Младинско-детскиот театар, новинарот на весникот „Народна просвета", им постави пет прашање на штотуку дојдените актери во театарот – „Како дојде до тоа да станете артист?, Нешто за вашата прва средба со штиците што живот значат?, Како се разбирате со старите колеги?, Кои дела би ги поставиле на репертоарот и што би играле?, Која желба прво сакате да ви се оствари?", Снежана Михајловиќ отсечно ќе одговори дека професијата ѝ била одредена во најраното детство. Правата средба не ја почувствувала и ѝ се чини дека е родена на „штиците". Тие се нов бран во театарот за кој во светот се води остра борба и дискусија околу него. Би ги поставила сите дела на Шекспир – сака да ја игра Јулија и Офелија. Желбата е голема, затоа нека остане во мене. Во тој период ќе настапи во пиесите на Младинско-детскиот театар „Александра", „Том Соер", „Сказна за царот и овчарот", „Среќен пат" (со оваа пиеса гостувавме во Белград и други градови во поранешна Југославија со голем успех за што сведочеа аплаузите и критичките написи во весниците), како и во куклената претстава „Снежана и седумте џуџиња". За новопримените весниците пишуваа „Младиот ансамбл во Младинско-детскиот театар во Скопје со храброст и полет ги носи текстовите на пиесите. Благодарение на непосредноста со која глумат, сцените во кои тие учествуваат добиваат во живост и занимливот". Во првите денови во 1964 година Стево Спасовски и Снежана Михајловиќ, се вратија во Младинско – детскиот театар од МНТ. Снежана Михајловиќ настапуваше во повеќе претстави, но ќе остане во сеќавањето на публиката како Ленче во антологиската претстава на Драмски театар „Бегалка" од Васил Иљоски. Претставата ја надмина бројката од 300 претстави. Темпераментната игра и смислата за фино лирско боење како нејзини квалитети доаѓаа и во другите улоги: Колета („Оскар"), Косара („Владимир и Косара"), Ирена („Самул"), девојката со прозрачниот фустан („Ништо"), Камила („Јас Клаудиј"), Цеси („Гама зраци..."), Евгениј („Болва во уво"), Ања („Вишнова градина"), Цвета („Свадба"), Лепосава („Собирен центар"), Клеопатра („Самоубиец"), Ана Андреевна („Ревизор"), Менка („Чија си") како и во „Кројач за дами", „Лисистрата", „Солунски патрдии", „Тројанки", „Џон Пиплфокс", „Чук, чук Стојанче" и многу други. Учествуваше во повеќе радио и телевизиски драми како и во други приредби. Добитник е на наградата за епизодна улога „Димче Трајковски" за улогата на Лепосава во „Собирен центар" и на наградата за најдоброто актерско остварување за улогата на Паца во „Викенд на мртовци" на престижниот театарски фестивал „Војдан Чернодрински" во Прилеп.

Р. С.



ЛИЛЈАНА ПЕТКОВСКА – БАКОВИЌ (1940 – 2009)

Завршила учителска школа. Во Младинско-детскиот театар е од 1961 година. Во тоа време беа испразнети неколку артистички места во театарот и на објавениот конкурс беше примена група средношколци по полагање на аудиција – Стево Спасовски, Катерина Крстева, Снежана Михајловиќ, Лилјана Петковска, Елица Котевска и Војо Станковски. Со младоста и со образованието групата претставуваше голем чекор во својата и на театарот афирмација. За жал тоа беше краток период од нецели две години. Во тие две години беа подготвени пиесите „Парите се отепувачка“, „Балада за поручникот и Мариутка“, „Александра“, „Автобиографијата на Нушиќ“, „Сказната за царот и овчарот“, „Среќен пат“ како и други пиеси. Лиле Петковска учествуваше во сите премиери. Нејзиното дебитирање на т.н. „жива сцена“ беше во „Сказната за царот и овчарот“ во улогата на принцезата. Критиката со пофалби ја проследи претставата, режијата, а го потцрта дебитирањето на Лилјана и Војо Станковски. За претставата „Среќен пат“, беше напишано дека младиот ансамбл на театарот со голема храброст и полет го носеше текстот на Виктор Розов. За претставата „Украдениот принц и изгубената принцеза“, покрај другото пишува следното: „Од изведувачите, кој главно сите беа во стилот на претставата би ја издвоиле во прв ред Лилјана Петковска во толкувањето на насловната улога во претставата. Во „Изгубената принцеза“, улогата на принцезата Ти – Ви која донесе еден сосем непринуден сценски лик обоен со убав и природен шарм“. Со годините се нижеа улоги како бисерни зрна на низа на куклената, детската и вечерната сцена. Роз (Во „Оливер Твист“), царицата (Грдко), Дивна („Педаче“), жена во Сафари облека („Ништо“), Олга („Ваташка трагедија“), Елена („Тројанки“), Реа („Ромул Велики“), Абигела („Чаша вода“), Мица („Свадба“), Кате („Војцек“), како и во претставите „Лисистрата“, „Танцот на трендафилите“ и други. Осумдесеттите години со својот сопруг го напушти театарот и заминаа во Сплит. Си замина во време кога на сцената најповеќе можеше да ѝ даде и кога театарот имаше голема потреба од неа. Во Сплит настапува во тамошниот театар. Беше во Драмскиот театар, би рекол во најтешкото негово време, кога се „копаа“ неговите темели, време без кое не ќе можеше да има ваков Драмски театар, кога дневно се прикажуваа и по четири претстави, а се приготвуваа десетина премиери годишно, кога актерите сами го местеа и го пренесуваа декорот за да го натоварат на покривот на автобусот, кога не можеше никој да не игра во некоја пиеса, а ако тоа се случеше, тој беше суфлер или инспициент. На прв поглед неверојатно. Така беше, и во таа екипа работеше и твореше актерката Лилјана Петковска – Баковиќ. Таа беше во таа екипа која ги удираше темелите и го создаваше Драмскиот театар.

Р. С.

НАЦИОНАЛНА УСТАНОВА НАРОДЕН ТЕАТАР -БИТОЛА

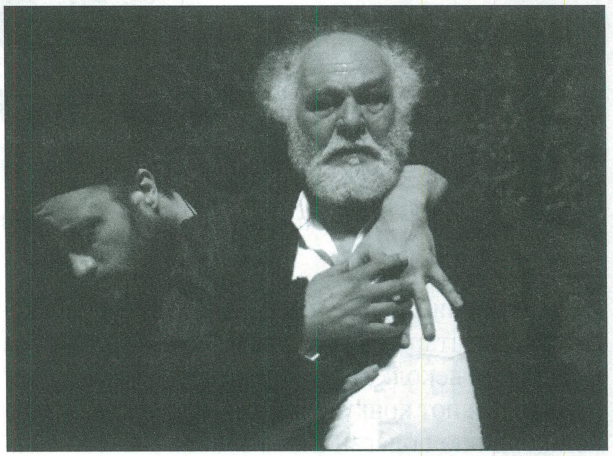
Владимир Милчин, Марјан Неќак
ЦРНА СЕ ЧУМА ЗАДАДЕ
(11.11.2008)

ИГРААТ:
Маја Андоновска
Катерина Аневска
Петар Горко
Валентина Грамосли
Радојка Димеска
Марјан Ѓорѓиевски
Иван Јерчиќ
Васко Мавровски
Мартин Мирчевски
Филип Мирчевски
Соња Михајлова
Елена Мошева
Соња Ошавкова
Никола Пројчевски
Викторија Степановска
Јулијана Стефанова
Александар Стефановски
Илина Чоревска

Анџеј Сарамонович
ТЕСТОСТЕРОН
(14.03.2009)

Режија: Ненад Витанов

ИГРААТ:
Никола Пројчевски,
Слободан Степановски
Марјан Ѓорѓиевски
Огнен Дранговски
Иван Јерчиќ
Филип Мирчевски
Петар Спировски



Ф. М. Достоевски
БРАЌАТА КАРАМАЗОВИ
(23.05.2009)

Режија: Дејан Пројковски

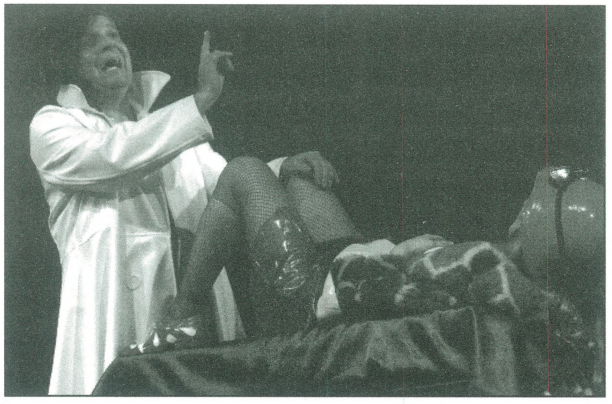
ИГРААТ:
Митко С. Апостоловски
Петар Горко
Иван Јерчиќ
Огнен Дранговски
Мартин Мирчевски
Илко Стрефановски
Соња Михајлова
Душко Јовановиќ
Јулијана Мирчевска
Викторија Степановска
Соња Ошавкова
Слободан Степановски
Валентина Грамосли
Петар Мирчевски
Николче Пројчевски
Филип Мирчевски

Мартин Мегдона
ОСАМЕНИОТ ЗАПАД
(6.8.2009)

Режија: Ристе Алексовски

ИГРААТ:
Васко Мавровски
Никола Пројчевски
Марјан Ѓорѓиевски
Викторија Степановска

НАЦИОНАЛНА УСТАНОВА ДРАМСКИ ТЕАТАР – СКОПЈЕ



Венко Андоновски
КИНЕГОНДА ВО КАРЛАЛЕНД
праизведба (премиера: 16.01.2009)

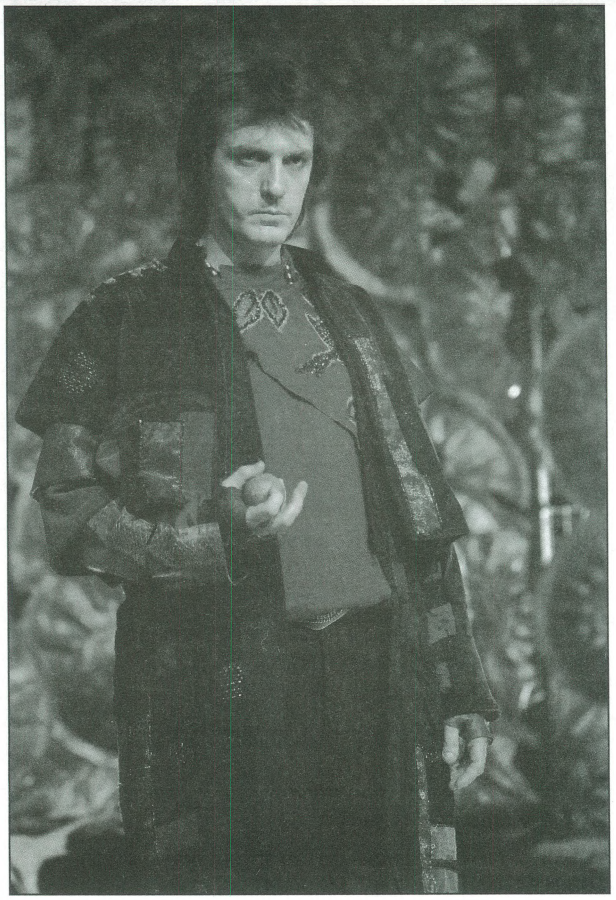
КИНЕГОНДА.....Билјана Беличанец -Алексиќ
КАНДИД.....Драган Спасов - Дац
ДОКТОРОТ ПАНГЛОС.....Јелена Жугиќ
ОЛОШОТ.....Сашо Тасевски
ПУ-ПУ.....Рубенс Муратовски
ПУ.....Роберт Вељановски
МАЛЕЧКАТА.....Билјана Беличанец -Алексиќ
КАРЛА ОД МОСТОТ.....Бранко Ѓорчев
МАЖОТ.....Јелена Жугиќ
ОКУЛИСТОТ.....Зоран Љутков
ГИНЕКОЛОГОТ.....Бранко Ѓорчев
ПИЈАНИЦАТА.....Зоран Љутков
СЛУЖБЕНИЧКАТА.....Билјана Беличанец -Алексиќ
ТЕРА РИСТО.....Рубенс Муратовски
АМЕРИКАНЕЦОТ.....Роберт Вељановски
ЈАСНОВИДКАТА.....Бранко Ѓорчев
СИЊОР КУРВА.....Зоран Љутков
ТОМАС МОР.....Дејан Лилиќ

Режија: Сашо Миленковски
Костимограф: Тихомир Спировски
Асистенти на костимографот:
Марија Конеска и Раде Василев
Асистент на режија: Александра Кардалевска
Сценограф: Сашо Миленковски
Музика: ПОСТ
Аудиоинженеринг: Стефан Михајловски
Лектор: Јелица Инадеска
Инспициент: Жарко Намичев
Суфлер: Даница Илиева
Светло-мајстор: Киро Ставревски
Тон-мајстор: Димитар Илиоски

Матеј Висниек
ЖЕНАТА КАКО ВОЕНО ПОЛЕ
(премиера: 13.02.2009)

ДОРА.....Ирена Ристиќ
КЕЈТ.....Билјана Драгичевиќ - Пројковска

Превод: Дејан Пројковски
Режија: Владлен Александров
Сценографија: Иван Карев
Костимографија и видеодизајн: Весела Статкова
Консултант за психотерапија: Искра Кочева

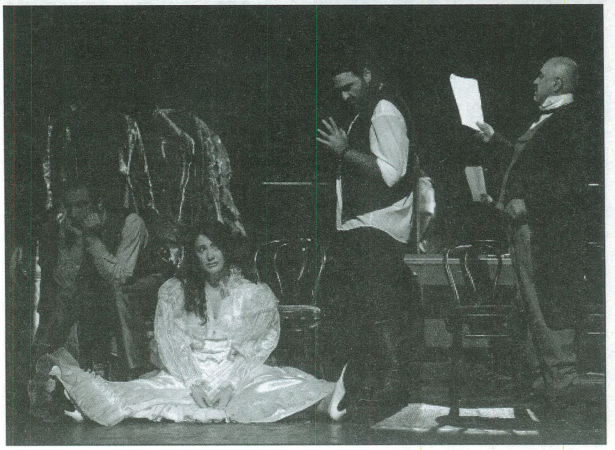


Љубиша Георгиевски
АЛЕКСАНДАР
праизведба (премиера: 11.04.2009)

АЛЕКСАНДАР МАКЕДОНСКИ
Дејан Лилиќ наречен Велики, на 5, 19 и 33 години
ОЛИМПИЈА неговата мајка, Јелена Жугиќ
АРИСТОТЕЛ негов учител, Ѓорѓи Јолевски
КЛИТ негов побратим
од детството и врсник, Зоран Љутков
ПТОЛОМЕЈ негов генерал, Бранко Ѓорчев

Режија: Љубиша Георгиевски
Дизајн: Мери Георгиевска
Музика: Браќата Тавитјан
Кореографија: Александра Азизбаева – Хонг
Лектор: Јелица Инадеска

Антон Павлович Чехов
ЛЕБЕДОВА ПЕСНА
(драмска студија со МЕЧКА
и ПРЕДЛОГ ЗА БРАК)
(премиера: 29.04.2009)



Василиј Василич Светловидов, актер
Сенко Велинов
Никита Иванич, суфлер
Ванчо Петрушевски
Егорка, актерка
Габриела Петрушевска
Петрушка, пантомимичар
Војо Цветановски

МЕЧКА (шега во еден чин)

Елена Ивановна Попова, млада вдовица
Габриела Петрушевска
Григориј Степанович Смирнов
Сенко Велинов
Лука, лакеј
Сенко Велинов
Николај, портрет
Војо Цветановски

ПРЕДЛОГ ЗА БРАК (шега во еден чин)
Степан Степанович Чубуков,спахија
Ванчо Петрушевски
Наталија Степановна, негова ќерка
Габриела Петрушевска
Иван Василевич Ломов, хипохондрик
Сенко Велинов
Лика, портрет
Војо Цветановски

Превод од руски: Марија Најческа - Сидоровска
Режија и сценографија: Бранко Ставрев
Костимографија: Елена Дончева
Музика: ФОЛТИН
Лектор: Јелица Инадеска
Инспициент: Жарко Намичев
Суфлер: Даница Илиева
Светло - мајстор: Кире Бубулевски
Тон - мајстор: Димитар Илиоски

МАРКИЗА

сценска верзија според делото на Јукио Мишима
„МАРКИЗА ДЕ САД„
(премиера: 02.07.2009 - Скопско лето; 25.09.2009 - МОТ)

МАРКИЗА РЕНЕ ДЕ САД,.....Искра Ветерова - Славенска
Г-ѓа ДЕ МОНТРЕЈ.....Билјана Драгичевиќ Пројковска
ГРОФИЦА ДЕ САН ФОН.....Ирена Ристиќ
МАРИ.....Гордана Ендровска
АНА.....Трајанка Илиева
ШАРЛОТА.....Калина Наумовска

Адаптација и режија: Звезда Ангеловска
Сценографија: Валентин Светозарев
Костимографија: Марија Пупучевска
Избор на музика: Звезда Ангеловска
Кореографија: Искра Шукарова
Превод од руски: Пантелеј Кондратјук
Инспициент: Жарко Намичев
Суфлер: Даница Илиева
Светло-мајстор: Игор Георгиев
Тон-мајстор: Димитар Илиоски

ГРАДСКИ ТЕАТАР СКОПЈЕ

„Р”

(Премиера – 14.03.2009)

„Р” („Драмски сон со стрелање во азбука во 15 слики”) за стожерна тема го има приватниот, семејниот и актерскиот живот на Максим Бродски, актер на Народниот театар и син на Аврам „татко и Дух, учител и народен непријател, стрелан на „Р”. Авторот го открива Максим во мигот кога по завршената претстава на сцената на Народниот театар го проба монологот на Робеспиер од чуената Бихнерова драма „Дантеовата смрт”, но веќе во пренапрегната психичка и интелектуална состојба. Потоа, вешто заменувајќи ги личностите и расположенијата, вешто мешајќи го професионалното со приватното, приватното со семејното, приватното и семејното со општественото,односно со бирократското и политичкото, го доведува во Цирих на натпреварот „Актерот на Европа”, каде и го довршува неговото лудило.

Автор: Јордан Плевнеш
Режисер: Дејан Пројковски
Сценографија: Владо Ѓорески
Музика: Горан Трајкоски
Костимографија: Благој Мицевски

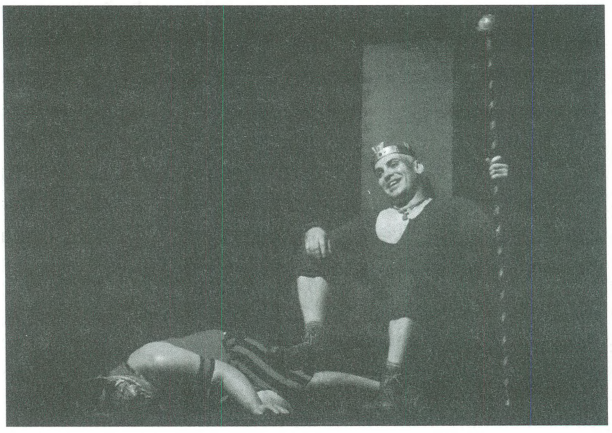
Актери: Рубенс Муратовски .....Максим Бродски
Сашо Тасевски.....Аврам
Снежана Стамеска.....Арна
Билјана Беличанец Алексиќ.....Катерина
Игор Георгиев.....Аврам (синот)
Ана Стојкова.....Јана
Димитрија Доксевски.....Наум
Благоја Чоревски.....Серафим Продански
Катерина Коцевска.....Слободанка Продански
Сања Арсова.....Маргарита Ветерова

Диме Илиев.....директор на Народниот Театар
Ѓокица Лукаревски.....пожарникар
Елена Трајковска.....Марија Малон
Кучето Кајзер.....Кучето Бастион
Хор од Мртви души.....Студенти по актерска игра од Универзитетот за аудиовизуелни уметности ЕСРА

НЕЗАВРШЕНА ПРИКАЗНА
по стихови на Борче Грозданов Пандур

Премиера 14 и 15 мај 2009)

Режија: Емилија Андреева, Борче Грозданов Пандур
Адаптација и игра: Емилија Андреева



ЕСКУРИАЛ

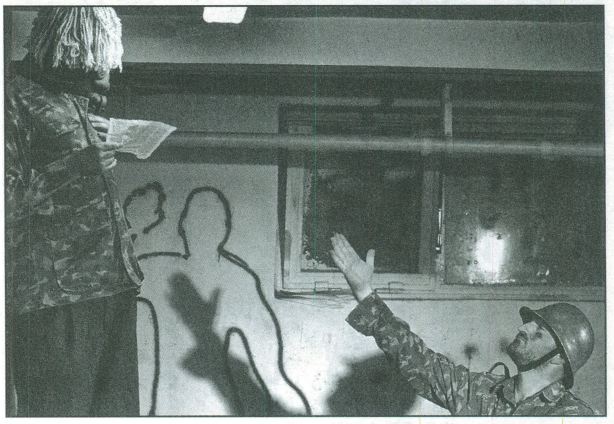
(Премиера 23.09.2009,
на фестивалот МОТ)

Автор – Мишел де Гелдерод
Режија – Ристе Алексовски
Сценски дизајн – Ивана Крап
ИГРААТ
Сашо Тасевски
Рубенс Муратовски

Копродукција: Градски театар Скопје, Млад отворен театар, Културен центар Фишта

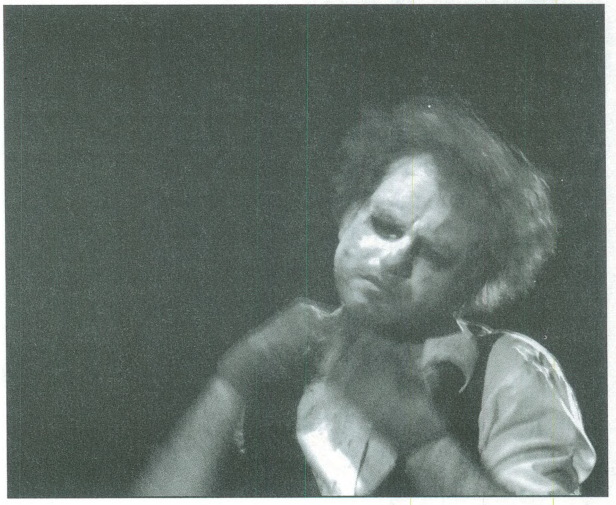
ПРАЗЕН ГРАД
Автор: Дејан Дуковски

(Премиера 24 септември 2009, на Фестивалот МОТ)



Режија - Андреј Цветановски
Сценографија – Владо Ѓорески
Костимографија – Благој Мицевски

ИГРААТ:
Арценд Хасани
Берат Салиу



Семјуел Бекет
ПОСЛЕДНАТА ЛЕНТА НА КРАП

Режија: Ристо Алексовски

ИГРААТ:
Крап – Златко Митревски
Музика – Зоран Митевски

НУ ЦЕНТАР ЗА КУЛТУРА „ТРАЈКО ПРОКОПИЕВ“ - ТЕАТАР КУМАНОВО

ДОБРАТА ЛОША САМОВИЛА

претстава за деца

(премиера; 17.12.2008)

Текст: Фросина Наумовска
Режија: Фросина Наумовска
Сценографија: Бојан Маневски
Костимографија: Магдалена Стефановска

ИГРААТ:

Драгиша Димитријевски,

Јасмина Василева,

Дубравка Киселицки,

Горан Илиќ,

снегулки: Кристина Стојановска, Кети Пауновска,

Ива Гаревска, Марио Георгиевски.

ПОДЗЕМНИ СОНИШТА

(премиера: 27.03.2009 г.)

Текст: Благојче Божиновски
Режија: Благојче Божиновски
Сценографија: Крсте Цидров
Костимографија: Благој Мицевски

ИГРААТ:

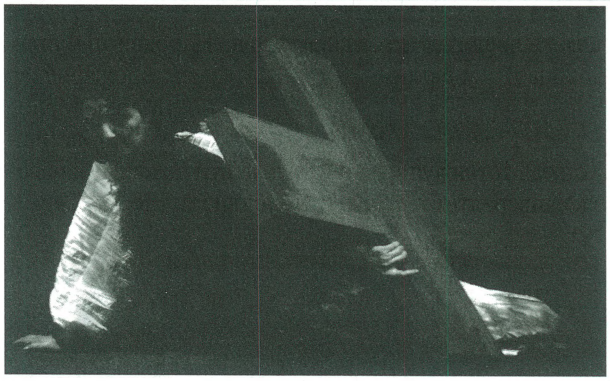
Ивица Димитријевиќ,

Јасмина Василева,

Димитрија Доксевски к.г.

Мирослав Петковиќ,

Мартин Јовчевски.



ЛИДИЈА

монодрама

(премиера: 08.05.2009)

Текст: Мирослав Спироски
Адаптација, режија и избор на музика:

Александар Ивановски
Сценографија и костимографија:

Александар Расковиќ

Игра: Вера Ристовска

СТРИБОРОВАТА СУМА

претстава за деца

(премиера: 11.09.2009)

Текст: Ивана Брлиќ Мажураниќ
Адаптација, драматизација и режија:

Фросина Наумовска
Сценографија: Бојан Маневски
Костимографија: Магдалена Стефановска

ИГРААТ:

Александра Пешевска,

Мирослав Петковиќ, к.г.

Дубравка Киселички,
Љупчо Хаџи Стојанов,
Драгиша Димитријевски,
Јасмина Василева, Антонио Пешевски,
играорци: Иван Стојчевски, Михаил Петров, Марио, Миодраг Мицевски.

ПАРАМПАРЧЕ

„God of carnage“
(премиера: 18.10.2009год.)

Текст: Јасмина Реза
Режија: Александра Кардалевска
Сценографија: Илија Прокопиев
Костимографија: Магдалена Стефановска

ИГРААТ:
Кети Дончевска Илиќ,
Зоран Љутков, к.г.
Јасмина Василева, и
Бранко Ѓорчев, к.г.

МАКЕДОНСКА ОПЕРА И БАЛЕТ

ОПЕРА

Џакомо Пучини
ПЛАШТОТ
(29.11.2008 год)

Диригент: Саша Николовски – Ѓумар
Режисер: Цветан Стојановски
Асс.режисер: Трајко Јордановски, Игор Пармаковски
Сценограф: Зоран Николовски
Костимограф: Марија Пупучевска

Асс. костимограф: Ева Георгиевска
Кореограф: Олга Панго
Концерт-мајстор: Михаило Куфојанакис
Хор-мајстор: Томислав Шопов

УЛОГИ:
Микеле.....Нико Исаков (Бугарија)
Џорџета.....Павлина Новакова – Георгиев
Луиѓи.....Ѓорѓи Цуцковски
Тинка.....Дејан Стоев
Талпа.....Бранислав Поп Георгоевски
Фругола.....Марика Поповиќ
Продавач на канцонети.....Дејан Тошев
Двајца љубовници....Дејан Тошев, Катерина Стојановска
Девојки.....Катерина Стојановска, Билјана Ѓуроска, Ирина Герасимовска, Јасмина Филипова, Елена Петреска, Елена Петрушевска
Дете.....Теодор Теодосиевски
Жена.....Емилија Палашева
Органист.....Драган Ампов

Волфганг Амадеус Моцарт
МАЛА ВОЛШЕБНА ФЛЕЈТА
Претстава за деца на македонски јазик
(20.03.2009 год.)

Диригент: Саша Николовски – Ѓумар
Адаптација и режија: Уши Хорнер
Сценограф: Марија Ветерова и Уши Хорнер
Избор на костими: Марија Пупучевска
Кореограф: Саша Ефтимова
Асс. режисери: Трајко Јордановски,
Игор Пармаковски
Корепетитори: Елена Силјаноска, Јанинка Невчева, Андреј Наунов, Марија Вршкова

УЛОГИ:

Тамино	Игор Гиновски
Папагено	Драган Ампов
Памина	Ирина Герасимовска
Кралица на ноќта	Ирена Крстеска
Зарастро	Димитар Кожухаров
Прва дама	Ирена Зајковска
Втора дама	Хелене Ангеловска
Трета дама	Елена Петрушевска
Моностатос	Никола Стојчевски
Папагена	Катерина Стојановска
Прво момче	Петар Ѓуровски
Второ момче	Дамјан Каранфилов
Трето момче	Ива Дамјановска
Четврто момче	Маја Блажевска
Змија	Саша Ефтимова
Крокодил	Мартин Саздовски
Лав	Мирослав Митрашиновиќ
Пајак	Александра Ѓореска

Инспициенти: Мирче Стојчевски, Љупчо Пализов
Суфлери: Светлана Георгиева, Павлина Здравкова

Џузепе Верди
„БАЛ ПОД МАСКИ“
Опера во 3 чина
(9.05.2009 год.)

Диригент: Урош Лајовиц кг. (Словенија)
Режисер: Урсула Хорнер кг. (Австрија)
Асс. режисер: Трајко Јордановски,
Сценограф: Марија Ветероска
Костимограф: Марија Пупучевска
Асс.костимограф: Ева Георгиевска
Кореограф: Олга Панго
Концерт-мајстор: Верица Ламбевска
Хор-мајстор: Томислав Шопов
Асс. хор-мајстор: Ѓурѓица Дашиќ, Јасмина Ѓорѓеска
Корепетитори: Елена Сиљаноска, Јанинка Невчева, Андреј Наунов, Марија Вршкова

УЛОГИ:

Густав III	Ѓорѓи Цуцковски
Амелија	Весна Гиновска – Илкова
Ренато	Горан Начевски
Улрика	Софија Амели кг. (Хрватска)
Оскар	Катерина Стојановска
Самуел	Делјан Славов кг. (Бугарија)
Том	Владимир Саздовски
Силвано	Ристе Велков
Судија	Марјан Николовски
Слуга на Амелија	Дејан Стоев

Балетски играчи:
Мирослав Митрашиновиќ, Матеа Киселичка,
Мартин Саздовски, Александра Ѓореска,
Агим Бафтии, Стефанија Кузмановска, Борјан Тетиев,
Ивана Марковска, Кристијан Ниновски,
Славица Огненовска, Виктор Василевиќ.

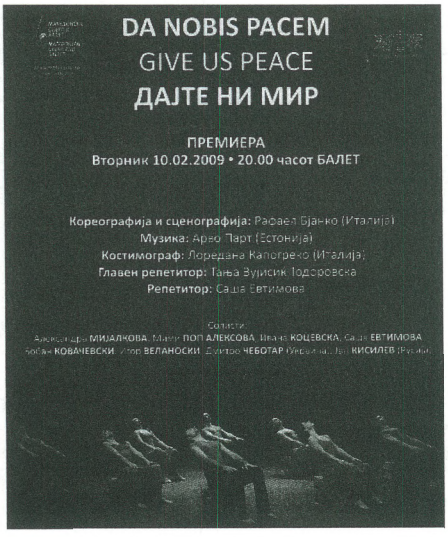
БАЛЕТ

Музика: Родион Константиновиќ – Шчедрин
Либрето: Кан Арслан кг. (Турција)
КАРМЕН
Балет во еден чин
(22.11.2008 год.)

Кореограф и режисер: Кан Арслан кг. (Турција)
Главен репетитор и менаџер на МОБ:
Тања Вујисиќ – Тодоровска
Асс. кореограф: Ана Луиза Фереира кг. (Португалија)
Костимограф: Гизем Бетил кг. (Турција)

Сценограф: Зоран Костовски
Светло-мајстор: Милчо Александров
Помошник-асистент: Саша Ефтимова
Инспициенти: Д. Шопова, Гоце Букушовска
Корепетитор: Галина Гацева
УЛОГИ:

Кармен.....Александра Мијалкова
Хозе.....Бобан Ковачевски
Ескамиљо.....Дмитро Чеботар кг. (Украина)
Гатачка.....Билјана Каленикова
Генерал Цунига.....Јан Кисилев кг. (Русија)

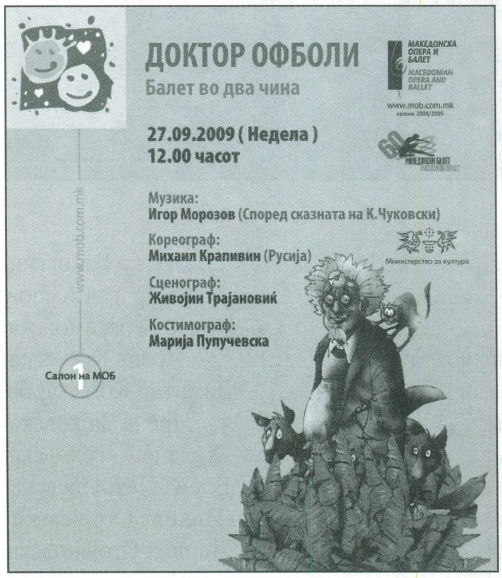


ДАЈТЕ НИ МИР

(10.02.2009 год.)
Кореограф: Рафаел Бјанко (Италија)
Асистент репетитор: Саша Ефтимова
Репетитор: Тања Вуисиќ Тодоровска

ИГРААТ:
4 жени: Саша Ефтимова
Ивана Коцевска
Александра Мијалкова
Мими Поп Алексова

4 мажи: Јан Кисилев (Русија)
Дмитро Чеботар (Украина)
Бобан Ковачевски
Стефан Кочевски



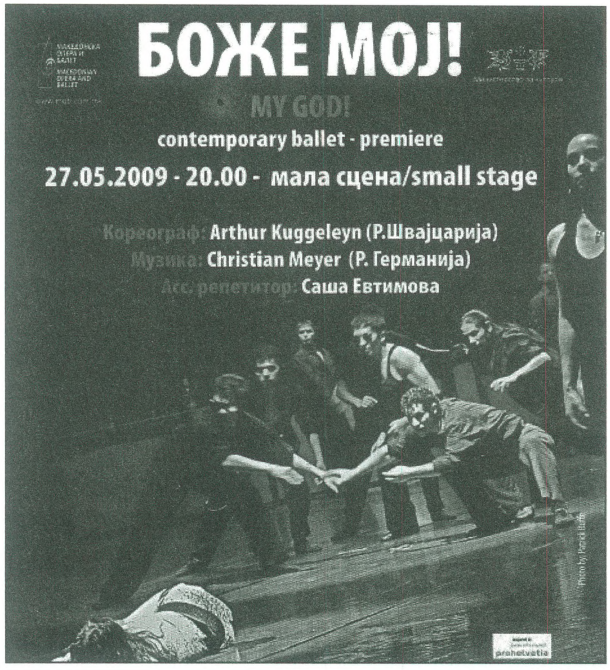
Музика: Игор Морозов според сказната на ДОКТОР ОФБОЛИ

(Балет во два дела)
(25.04.2009 год.)

Корепетитор: Михаил Крапивин кг. (Русија)
Сценограф: Живоин Трајановиќ
Светло-мајстор: Милчо Александров
Репетитор: д-р. Снежана Филиповска
Тони Баталаков
Корепетитор: Галина Гацева

УЛОГИ:
Д-р Офболи.....Дончо Велковски
Варвара.....Ивана Коцевска
Капитони.....Игор Веланоски
Прислужник.....Кристијан Ниновски
Бармали – главен разбојник.....Јан Кисилев кг. (Русија)
Куче.....Стефан Кочевски
Мајмун Чичи.....Володин Борисов кг. (Украина)
Ане.....Андријана Јаневска
Ване.....Дафина Данилоска
Лисица.....Наташа Николова
Мачка.....Олга Панго
Мечка.....Трајче Стојковски
Петел.....Мирослав Митрашиновиќ

Ластовица.....Билјана Басмациева
Буф.....Лора Тарчуговска
Поштар.....Цветанка Стојановска
Кученца.....Ирена Ковачевска, Наташа Ристиќ, Ивана Марковска, Симона Василевска,
Штрк.....Анита Чаволи
Зајачиња.....Славица Огненовска, Дијана Радевска, Маја Костовска, Александра Ѓореска
Разбојници.....Младен Ѓурѓев, Борјан Тетиев, Кристијан Јангос, Екрем Хусеин, Трајче Стојковски, Александар Петковски
Мајмунчиња.....Агим Бафтии, Мартин Саздовски, Виктор Василевиќ, Виктор Караев, Мирослав Митрашиновиќ, Драган Пандиловски
Крокодил.....Стефанија Кузмановска
Жирафа.....Кристијан Ниновски
Мали мамјунчиња.....ученици од МБУЦ



Музика: Кристијан Мајер кг. (Германија)

БОЖЕ МОЈ

(27.05.2009 год.)

Кореограф: Артур Кугелејн (Швајцарија)
Асс.репетитор: Саша Ефтимова

ИГРААТ:
жени: Саша Ефтимова, Ирена Ковачевска, Дијана Радевска, Марија Глигорова, Маја Костовска, Матеа Киселичка.

мажи: Јан Кисилев, Агим Бафтии, Мирослав Митрашиновиќ, Мартин Саздовски, Виктор Василевиќ.

Карл Орф

КАРМИНА БУРАНА

(15.06.2009 год.)

Кореограф: Кан Арслан кг. (Турција)
Главен педагог и репетитор: Тања Вујисиќ Тодоровска
Асс. кореограф: Ана Лусија Фереира кг. (Португалија)
Сценограф: Живоин Трајановиќ
Костимограф: Гизем Бетил кг. (Турција)

Солисти – балет:
Александра Мијалкова, Мими Поп Алексова, Ивана Коцевска, Бобан Ковачевски, Дмитро Чеботар (Украина)

жени: Саша Ефтимова, Билјана Басмациева, Дафина Даниловска, Матеа Киселичка, Марина Георгиевска, Цветанка Стојановска, Марија Глигорова, Александра Ѓореска, Стефанија Кузмановска, Анита Чаволи, Марија Гештарска, Дијана Радевска, Славица Огненовска.

мажи: Јан Кисилев (Русија) Стефан Кочевски, Драган Кочоски, Трајче Стојковски, Игор Велаоски, Агим Бафтии, Мирослав Митрошиновиќ, Мартин Саздовски, Виктор Василевиќ, Валодин Борисав (Украина).

Гостување во Ескишехир – Турција

ПРЕГРАТКА

Балетски перформанс

(22.06.2009 год.)

Кореограф: Саша Ефтимова
Музика – „Процект жлуст“
Светло – мајстор: Милчо Александров

НАСТАПУВААТ:
Мими Поп Алексова, Бобан Ковачевски, Ивана Коцевска, Дмитро Чеботар (Украина), Игор Велаоски, Дафина Даниловска, Марија Глигорова, Билјана Басмациева, Саша Ефтимов, Марина Георгиевска.

Гостување во Њујорк – САД

ФЕРОЧЕ ПАРТИТА

Крвничка игра

(18 .07.2009 г.)

Кореограф: Рафаел Бјанко кг. (Италија)
Репетитор: Саша Ефтимова

ИГРААТ:
Александра Мијалкова,
Мими Поп Алексова
Ивана Коцевска
Бобан Ковачевски
Дмитро Чеботар
Саша Ефтимова
Јан Кисилев
Игор Веланоски
Володин Борисов
Билјана Басмациева

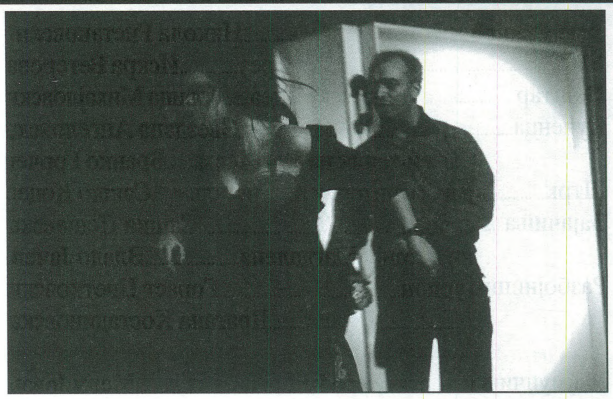
МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР - СКОПЈЕ

Еден фон Хорват
ФИГАРО СЕ РАЗВЕДУВА

Режисер: Куштрим Бектеши
(премиера: 19.11.2008)

ЛИЦА:
Дејан Лилиќ
Владо Јовановски
Николина Кујача
Искра Ветерова
Емил Рубен
Александар Микиќ
Благица Трпковска
Зорица Стојановска
Драгана Костадиновска
Борче Начев
Димитрие Доксевски
Игор Ангелов

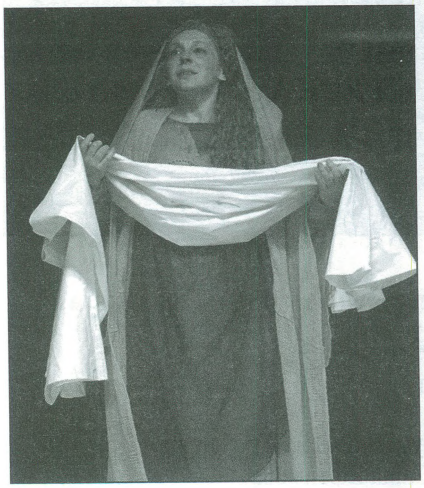
Сценограф Бетим Зеќири
Музика Марјан Нечак
Лектор Цветанка Недановска
Инспициент Перо Стратров
Суфлер Зорица Благоевска
Костимограф Марија Папучевска



Коле Чашуле
ВЕЈКА НА ВЕТРОТ

Режија: Нела Витошевич
(премиера: 21.12.2008)

ЛИЦА
Магда – Јелена Јованова
Велко – Тони Михајловски
Џими – Славиша Каевски
Мејбл – Камка Тоциновски
Драматург - Ева Камчевска
Сценограф - Бујар Муча
Костимограф - Росица Мршич
Дизајн на плакат - Ива Галевска
Инспициент - Перо Стратров
Тон - Ненад Трпеновски
Светло - Илија Тарчуговски



СВЕТО СРЦЕ

Текст и режија Љубиша Георгиевски
(премиера: 4.2.2009)

ЛИЦА:
Скомрах кој го игра Јован.....Ѓорги Јолевски
Симон наречен Петар.....Сенко Велинов

Јуда Искариотски.....Никола Ристановски
Марија, мајка на Исус од Назарет.....Искра Ветерова
Понтиј,Пилат наследник на Јудеа,.....Јовица Михајловски
Клаудија.....Звездана Ангеловска
Кајафа, правосвештеник на Ерусалим.....Бранко Ѓорчев
Анна, виш правосвештеник на Ерусалим,....Сашко Коцев
Марија Магдалена.....Сашка Пешевска
Лазар, брат на Марија Магдалена.....Владо Јачев
Луциус, центурион.....Гораст Цветковски
Цезабел.....Драгана Костадиновска

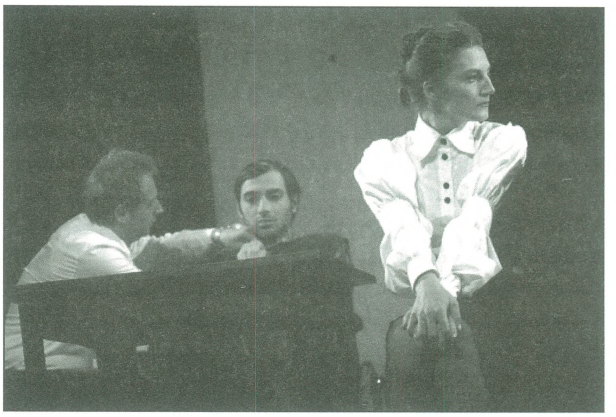
Сценограф и костимограф.....Мери Јован
Музика.....Константин Кајшаров
Инспициент.....Никола Кимовски
Лектор.....Цветанка Недановска
Дизајн светло.....Илија Тарчуговски
Тон-мајстор.....Александар Петровски
Суфлер.....Агна Николовска

Бранислав Нушиќ
Г-ѓа МИНИСТЕРКА
Наташа Поплавска
(премиера: 28.3.2009)

ЛИЦА:
Александар Микиќ
Весна Петрушевска
Јелена Јованова
Сашко Коцев
Славиша Каевски
Жаклина Стевковска
Магдалена Ризова-Черних
Игор Ангелов
Нино Леви
Марија Ѓурчева – Новак
Драгана Босник-Миленковска
Оливер Митковски
Софија Насевска
Гораст Цветковски
Кирил Коруновски
Емил Рубен
Зорица Стојановска
Борче Начев
Трајче Георгиев
Драгана Костадиновска
Благица Трпковска

Сценограф.....Татиана Блажевска-Христоска
Костими.....Александар Ношпал
Музика.....Биба Додева
Кореограф.....Олга Панго
Светло.....Илија Тарчуговски
Тон.....Александар Петровски

Инспициент.....Перо Стратров
Суфлер.....Агна Николовска



Загорка Поп – Антоска Андовска
ЛЕТ ВО ТРИ ГЛАВИ
Режисер НИКОЛА РИСТОВ
(премиера: 15.4.2009)

ЛИЦА:
Оливер Митковски
Камка Тоциновски
Александар Микиќ
Александар Шехтански
Борче Начев
Нино Леви
Владо Јачев
Игор Ангелов
Славиша Каевски

Асистент - режисер: Јован Ристовски
Костимограф: Маја Кикириткоска
Музика: Димитар Петров
Антонио Дојчиновски
Лектор:Цветанка Недановска
Тон: Ненад Трпеноски
Светло - мајстор: Горјан Темелковски
Инспициент: Горан Манов

Вилијам Шекспир

ТРОИЛ И КРЕСИДА

Режија: Љубиша Ристиќ
(премиера: 28.7.2009)

Актерска екипа:

Борче Начев.....Троил
Николина Кујача.....Кресида
Јелена Јованова.....Елена
Билјана Беличанец.....Ахил
Никола Ристановски.....Агамемнон
Владо Јовановски.....Нестор
Јордан Симонов.....Пандар
Игор Ангелов.....Ајант
Игор Стојчевски.....Парис
Александар Џуровски.....Калхант
Гораст Цветковски.....Енеј
Трајче Георгиев.....Улис
Оливер Митковски.....Диомед
Владимир Јачев.....Патрокле
Александар Микиќ.....Терсид
Сашко Коцев.....Хектор
Јордан Симонов.....Пандар
Томе Витанов.....Пријам
Славиша Кајевски.....Слуга
Кирил Коруновски.....Слуга
Александар Шехтански.....Слуга
Ана Костовска
Драгана Босниќ Миленковска
Владимир Ендровски - Љац
Катина Иванова
Софиа Насевска
Драгана Костадиновска
Благица Трпковска
Стојна Костовска
Снежана Киселички
Јасмина Поповска
Даница Георгиева
Соња Карамуловска
Снешка Коневска Руси
Жаклина Стефковска
Нино Леви
Марија Новак
Гоце Влахов
Васил Шишков
Зорица Стојановска
Емилија Андреева
Афродита Кириjаковска
Кирил Поп - Христов
Соња Стамболциоска
Славица Јовановска - Ковачевиќ
Нина Гачиќ
Жаклина Петровска
Надежда Петровска
Јелена Мијатовиќ - Галевски
Весна Стојановска
Симона Спировска
Атанас Атанасовски
Дарја Ризова
Стефанија Зисовска
Бојан Кирковски
Миросалв Петковиќ
Ненад Митевски
Кристијан Светиев
Кристина Ласовска
Катерина Аневска
Слаѓана Вујошевиќ
Ана Кафкалевска
Тина Трпковска
Жарко Димовски
Валентин Костадиновски
Ева Скендеровска
Јана Пауновска
Сања Русевска
Весна Гавриловска
Илина Ивановска
Наташа Костовска
Александра Кочовска
Михајло Настевски

Валентин Светозарев.....сценографија
Александра Митковска.....костимиографија
Мери Јованов.....костимиографија
Габор Ленѓел.....музички соработник
Симон Киселички.....музички соработник
Гордана Деан Поп Христова.....кореограф
Ивана Нелковска.....драматург
Невена Рачиќ.....корепетитор

Музичари: Ѓорѓи Шаревски Бенд, Ѓорѓи Шаревски, Џијан Емин, Кирил Туфевчиевски, Славчо Коцев, Владан Дробицки, Горан Јанев, Драганчо Младеновски, Трајче Давков

Технички персонал:

Синиша Евтимов
Никола Кимовски
Стојан Ристовски
Југослав Ацевски
Живко Миленковиќ
Васил Мешковски
Русе Стефановски
Чедо Димовски
Александар Петровски
Илија Тарчуговски
Сречко Караџовски
Горјан Темелковски
Финданчо Петковски
Марија Ристовска
Стојче Величковски
Стамен Ефтимов
Зоран Миновски
Живко Пирковски
Павле Крокевски
Ивица Урдаревиќ
Дејан Стамевски
Златан Бојчевиќ
Трајче Тасевски
Дарко Младеновски
Ненад Трпеновски
Моника Дескоска
Бранка Пљачковска
Тасевска Маријана

НУ ЦК „АЦО ШОПОВ“ – ШТИП

Цо Ортон
ШТО ВИДЕ БАТЛЕРОТ
(премиера: 7.11.2008 год.)

Режија: Синиша Ефтимов
Сценографија и костими: Илина Ангеловска

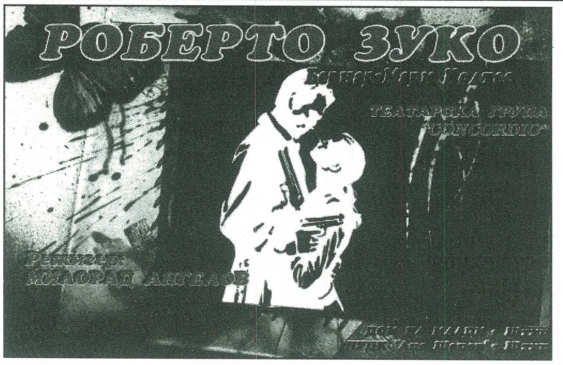
УЛОГИ:
Доктор Прентис.....Оливер Митковски
Доктор Ренс.....Раде Рогожаров
Г-ѓа Прентис.....Валентина Горгиевска
Џералдин Баркли.....Сања Арсовска
Николас Бекет.....Пеце Ристевски
Наредник Меч.....Миле Вратеовски

Суфлер / инспициент.....Лидија Рогожарова
Тон мајстор.....Мијалче Коцев
Осветлител.....Методи Саздов
Реквизитер.....Митко Жалев
Гардеробер.....Верица Давчева
Шивач.....Панче Стојменов
Сценски работници.....Јорданчо Стојанов, Ванчо Јакимов, Тимчо Арсовски, Ѓорги Чамов, Бажо Коцев.

Бранислав Нушиќ
НАЖАЛЕНА ФАМИЛИЈА
(премиера: 26.12.2008 год.)

Режија: Љупчо Ѓоргиевски
Сцена и костими:Благој Мицевски
УЛОГИ:
Агатон.....Кирил Ристоски
Танасие.....Милорад Ангелов
Прока.....Владимир Тулиев
Трифун.....Миле Вратеовски
Миќа.....Ефтим Трајчов – Ѓаурски
Адвокатот.....Пеце Ристевски
Симка.....Елица Арева
Вида.....Валентина Ѓеоргиевска
Гина.....Јулијана Стефанова
Сарка.....Кристина Атанасова – Арсова
Даница.....Сања Арсовска

Музика: Миле Серафимов, Ристе Трајчев, Александар Серафимов, Ѓорги Цеков, Ванчо Иванов, Јордан Панев



Бернар – Мари Колтес
РОБЕРТО ЗУКО
(премиера: 20.04.2009 год.)

Режија: Милорад Ангелов

УЛОГИ:
Роберто Зуков.....Ненад Мицов
Сестрата.....Викторија Иванова
Малечката.....Сања Алексова
Мајката.....Ана Велева
Курвата.....Ирена Манчева
Братот.....Филип Биков
Газдарицата, полицајка 1.....Симона Павловска
Чувар 1, инспекторот.....Хадис Арсланов
Госпоѓата.....Моника Кашуба
Чувар 2, снагатор.....Иван Мајсторски
Курва 2, полицајка 2.....Мери Серафимова
Синот.....Гоце Маринков
Тон мајстор: Аце Лазаров
Светло мајстор: Стефан Петров
Сценска техника: Драги Илиевски

Братислав Димитров
ГЛОГОВИОТ ЏБУН
(премиера: 29.04.2009 год.)

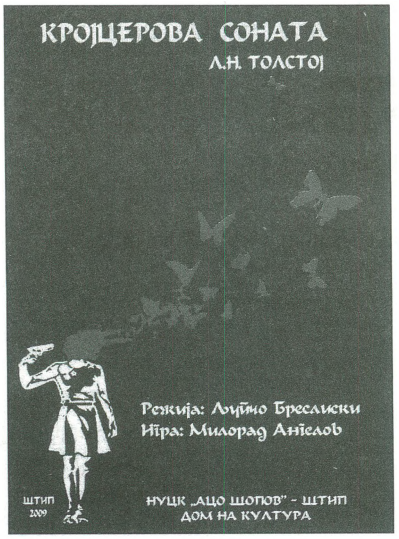
Режија, сценографија, музика: Стојан Стојановски
Костими: Невенка Тасева Петровиќ
Ликовно обликување: Боро Матевски

УЛОГИ:
Мето.....Јордан Витанов
Стојна.....Рујиш Беговска
Трпе.....Владимир Тулиев
Симон.....Пеце Ристевски
Петре.....Крсте Јовановски
Стојан.....Миланчо Ѓеоргиев – Роне
Дончо.....Виктор Арев
Инспекторот.....Методи Басаровски
Таткото.....Душко Стојановиќ
Мајката.....Викторија Иванова

Миодраг Станисављевиќ
ЦИНОТ ФАЛБАЦИЈА
(премиера: 12.05.2009 год.)

Режија и визуелен дизајн: Симеон Гаврилов

УЛОГИ:
Царот Пропрденко ви.....Миле Вратеовски
Принцезата Евдокија.....Кристина Крстева
Царскиот шут.....Валентина Ѓоргиевска
Бабата Трпана.....Јорданка Тодорова
Јон- нејзин внук.....Виктор Арев
Цинот.....Петар Трбојевиќ
Дворската дама.....Стефанија Јованова
Гласникот Паднистанислав.....Моника Милошевска
Митре Дупјачанец.....Иван Пешов
Поданикот.....Елена Ефремова
Царски јунаци.....Елена Митовска, Росана Бадева, Сандра Ѓеоргиева



Лав Николајевич Толстој
КРОЈЦЕРОВА СОНАТА
(премира: 25.05.2009 год.)

Драматизација: Дарко Спасов
Режија: Љупчо Бреслиски

ИГРА: Милорад Ангелов

Музичка илустрација: Славја Христова Тутункова
Марија Ќосевска
Музички ефекти: Димитар Влахов

Божидар Симоновски
Инспициент: Лидија Рогожарева
Светло: Стефан Петров
Тон мајстор: Ристе Стојановски
Техничка екипа: Драги Илиевски

Нил Сајмон
ЖЕНИТЕ НА ЏЕЈК
(премиера: 16.07.2009 год.)

Режија, сценографија, музика: Никола Ристов
Костимографија: Маја Кикириткова
Фотографија:Игор Трајковски

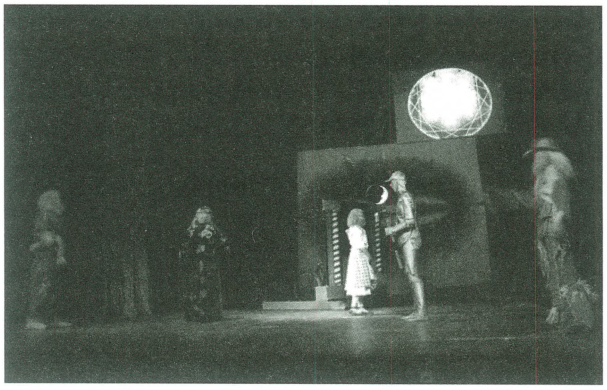
УЛОГИ:
Џејк.....Миле Вратеовски
Меги.....Валентина Ѓоргиевска
Хелен.....Слободанка Чичевска
Карен.....Данче Тодорова
Џули.....Анѓелка Арсова
Моли.....Марија Минчева
Шила.....Елица Арева

НУЦК „МАРКО ЦЕПЕНКОВ" – ПРИЛЕП

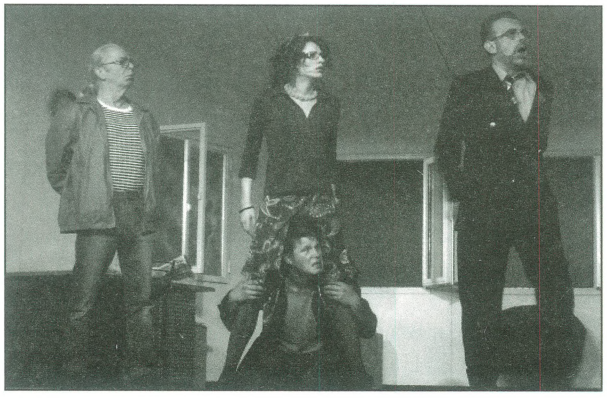
ТЕАТАР „ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ"

ВОЛШЕБНИКОТ ОД ОЗ
од Л. Френк Баум
(премиера: 02.11.2008)

Режија и адаптација: Петар Димоски
Сценски дизајн: Владимир и Игор Ѓорѓијоски
Костими: Раде Василев
Музика: Душко Темелкоски
Кореографија: Кире Миладиноски



ИГРААТ:
Дороти: Марија Спирокоска - Илијески
Плашилото: Наташа Наумоска
Железникот човек: Милан Секулоски
Лавот: Александар Тодески
Волшебникот: Димитар Вандески
Лошата вештерка од Запад: Цветанка Чавлеска
Добрата вештерка од Север: Ангела Наумоска
Жители на Манчкинс град: Илија Волчески, Бобан Алексоски, Рената Трајкоска, Теодора Трајческа, Климентина Трајческа, Ивана Димоска



СЛУЖБОГОНЦИ

Од Иван Вазов

(премиера 22.11. 2008)

Превод: Софија Ристевска
Режија: Софија Ристевска
Сценографија и костими: Мери Јован
Сценски движења: Кире Миладиноски
Избор на музика: Илија Тирицовски
Автор на музика: Филип Јовановски
Снимател: Оливер Ангелески
Монтажер: Зоран Пилоски

ИГРААТ:
Балтов: Марјан Чакмакоски
Станчо Квасников: Трајче Иваноски
Дона: Цветанка Чавлеска
Античка: Јасмина Мицовска - Станкоска
Госпоѓа Терзијска: Виолета Чакарова
Страхил Боздугански: Најдо Тодески
Жеко Хоров: Димитар Ѓорѓиевски
Стојанка: Наташа Наумсока
Илија Петрунов: Александар Тодески
Лепешков: Димитар Вандески

Светло: Ристе Гркоски
Тон: Благоја Пепељугоски
Суфлер: Лилјана Батлеска
Инспициент: Валентина Пирганоска

А. Стриндберг

ГОСПОЃИЦА ЈУЛИЈА

(премиера 22.01.2009)

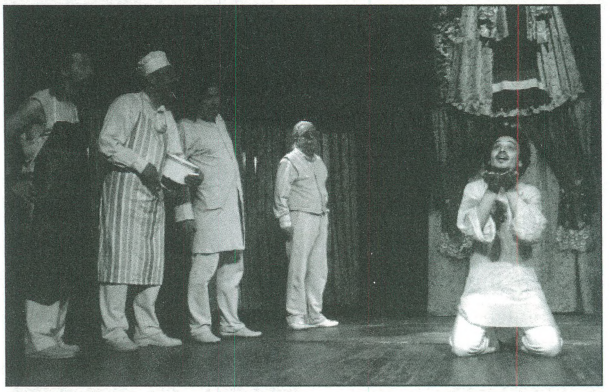
Режија и избор на музика : Кирил Петрески
Сценограф: Владо Ѓоревски – Рафик
Костимограф: Благој Мицевски
ИГРААТ:
Госпоѓица Јулија.....Даниела Стојковска
Жан.....Зоран Иваноски
Кристина.....Наташа Наумоска

Светло: Ристе Гркоски
Тон: Благоја Пепељугоски
Инспициент: Валентина Пирганоска
Суфлер: Лилјана Батлеска

ЈАНЕ ЗАДРОГАЗ

(премиера: 14.05. 2009 год.)

Текст: Горан Стефановски
Режија:Коле Ангеловски
Сценографија: Пеце Ристески
Костимографија: Зорица Тодоровска
Музика: Оливер Јосифовски
Кореографија: Кренаре Невзати - Кери
ИГРААТ:
Царицата.....Виолета Чакарова
Јане.....Владимир Ѓорѓијоски



Змејот.....Трајче Иваноски
Синови на царицата:
Јанкула.....Зоран Иваноски
Секула.....Александар Тодески
Петрула.....Димитар Ѓорѓиевски
Народ:
Тасе Свирачо.....Андон Јованоски
Дафина.....Јасмина Мицовска - Станкоска
Божин Лебаро.....Најдо Тодески
Магда.....Цветанка Чавлеска
Најдо Екимо.....Марјан Чакмакоски
Васка.....Иванка Ѓорѓијоска
Димче Ковачо.....Игор Трпчески
Костадинка.....Наташа Наумоска
Ице Терезијата.....Димко Вандески
Цена.....Марија Спиркоска - Илијески
Тоде Мудрецо.....Благоја Спиркоски

ТАМУ КАДЕ ШТО НЕ СУМ БИЛ

од Жанина Мирчевска

(премиера: 3.03. 2009)

Режија: Зоја Бузалковска
Сценографија:Зоја Бузалковска
Костимографија: Лира Грабул
Асистент на костимографија:Раде Василев
Композитор на оригинална музика: Оливер Јосифовски

ИГРААТ:
Јула: Дарја Ризова
Антон – вереник на Јула: Димитар Ѓорѓиевски
Петар – татко на Јула: Игор Трпчески
Белиот петел: Зоран Иваноски
Лудницата: Марија Спиркоска - Илијески
Школото: Наташа Наумоска
Судот: Никола Настоски
Црквата: Јасмина Мицовска - Станкоска
Златното звоно: Александар Тодески
Живата кал: Александар Степанулески

Светло: Ристо Гркоски
Тон: Благоја Пепељугоски
Инспициент: Валентина Пирганоска
Суфлер: Лилјана Батлеска

КРПЕН ЖИВОТ

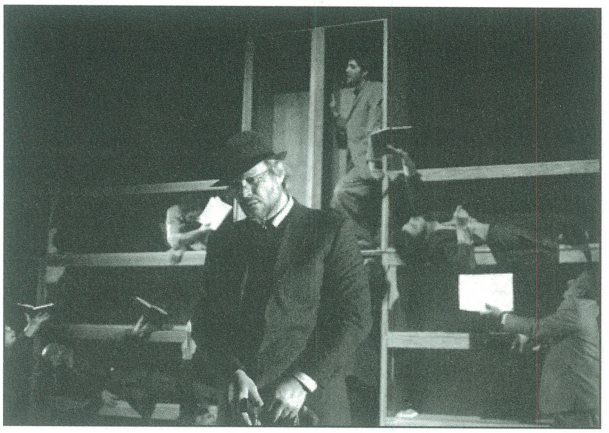
од Стале Попов

(премиера: 29.07.2009 год. во Витолиште; 3.08.2009 год. во Охрид)

Драматизација: Блаже Миневски
Режисер: Владо Цветановски
Сценограф: Владо Ѓоревски
Музика: Оливер Јосифоски
Инспициент: Валентина Пирганоска
Суфлер: Лилјана Батлеска
Тон: Благоја Пепељугоски
Светло:Ристо Гркоски

ИГРААТ:
Кирил Ристоски
Игор Трпчески
Зоран Иваноски
Александар Тодески
Димитар Црцороски
Јасмина Мицовска - Станкоска
Наташа Наумоска
Марија Спирксока - Илијески
Даниела Стојковска
Димитар Ѓорѓиевски
Катерина Чакмакоска
Александар Степанулески
Никола Настоски

НУЦК „АНТОН ПАНОВ" СТРУМИЦА



МИСИРКОВ

(премиера - праизведба 10.12.2008 година)

ЛИЦА:

Крсте Петков Мисирков (1874-1926) (лингвист)
Крсте Јовановски

Екатерина Михајловна (1880-1971) (неговата жена)
Рујиш Беговска

Сергеј Мисирков (1906-1960) (нивниот син)
Ванчо Василев,

Милосрдна сестра
Ангелина Тренчева

Војдан Чернодрински (1875-1951) (драматург)

Кољо Черкезов

Александар Аркадијевич Ростковски (1860-1903), (руски конзул убиен во Битола на 26 јули 1903) и Бодуен де Куртене (1845-1929)
(руско-полски лингвист со француско потекло од светско значење)
Васил Михаил

Ефтим Спространов (1867-1931) (хроничар)
Ванчо Крстевски

Михаил од Копривштица (кандидат за оперски пејач на Музичката академија во Бруклин)
Коста Ангов

Доктор Давидов (лекар во Александровската болница во Софија, од еврејско потекло) и Господин Рашидов (одговорен во Бирото за социјална помош во Александровската болница)
Бранко Бенинов

Теодосија Гологанов (1846-1926) (митрополит скопски - црковен деец)
Томе Ментинов

Петар Поп Арсов (1869-1941) (идеолог и публицист)
Стојан Велков-Трн

Димитрија Чуповски (1878-1940)
(етнограф-национален деец)
Кире Ѓоргиев

Мариус Фон Мајенбург

ОГНЕНО ЛИЦЕ

(премиера 12.02.2009)

Режија и сценографија.....Деан Дамјановски
Музика.....Оливер Јосифовски
Физички дејства на актерите.. Асја Иванова (Бугарија)
Костими.....Ѓорѓи К`рмзов
Камера и монтажа.....Тане Коцабашиев

УЛОГИ:
Курт.....Кољо Черкезов / Ване Василев
Олга.....Маја Љутков (к.г.)
Мајката.....Ангелина Тренчева
Таткото..... Ванчо Крстевски
Паул ..... Стојан Велков – Трн

Коле Чашуле

ТИБУРСИО И СИНФОРОСА

Весела сказна во три дела со епилог
од животот и приклучениjата на карипската дипломатија со пеење, рецитирање, цитирање, но без преврати и пукање
(премиера - праизведба 15.04.2009 година)

РЕЖИЈА, избор на музика и идејно решение на плакат: Горан Тренчовски

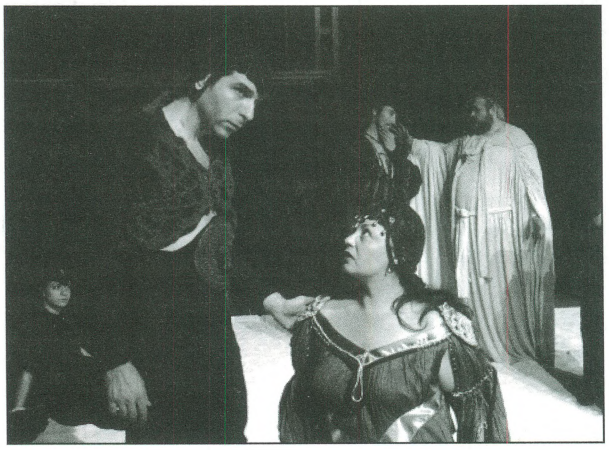
Сцена и костими: Милена Пантелеева

Асистен на сцена и костими: Ване Василев

УЛОГИ:
Ел Илустрисимо Креадор Де Хенерасионес Дон Тибурсио Де Ла Оха Де Ла Коста, Амбасадор на Република Сантисима Конфедерасион Де Перлас
Крсте Јовановски

(Стариот).....Ванчо Мелев
(Младиот).....Васил Михаил
Доња Синфороса, негова сопруга(Старата)
Зора Георгиева

(Младата).....Оливера Аризанова
Дон Фулгенсио Де Медина и Сиенфуегос, државен секретар на нова Картахена.....Коста Ангов
Полоний, советник во амбасадата....Стојан Велков – Трн
Доња Аспазија, негова сопруга.....Ангелина Тренчева
Иносенсио, секретар во амбасадата.....Кољо Черкезов
Виталисио, шифрант во амбасадата.....Кире Ѓоргиев
Наусикаја Белолакта, дактилограф во амбасадата Јасмина Вучкова
Албино, одговорен за безбедност.....Ване Василев
Матео, одговорен за безбедност.....Бранко Бенинов
Сан Роман, специјален советник за специјални задачи во амбасадата.....Ванчо Крстевски
Мирандолина, кучка на Синфороса.....Ален Нанов
Цезар, пес на Синфороса.....Томе Ментинов
Лоро, папагал на Синфороса.....Благој Грнчаров



ФЕНИЌАНКИ

од Еврипид

(премиера 13.07.2009 година)

Режија, сценографија и музика: Стојан Стојаноски
Костимографија: Тања Медарова
Превод: Тодор Кузманов

УЛОГИ:
ЕДИП, некогашен крал тебански.....Томе Ментинов
ЈОКАСТА, негова жена.....Рујиш Беговска
ЕТЕОКЛЕ.....Стојан Велков
ПОЛИНИК.....Васил Михајлов

АНТИГОНА, нивни деца. Ангелина Тренчева
КРЕОНТ, брат на Јокаста. Кире Ѓоргиев
МЕНЕКЕЈ, син на Креонт. Ален Нанов
ТИРЕСИЈ, пророк. Ванчо Крстевски
ГЛАСНИК, Јордан Витанов
ХОР, од девојки Феничанки

НУ ТЕАТАР ЗА ДЕЦА И МЛАДИНЦИ СКОПЈЕ

Вилијам Шекспир

СОН НА ЛЕТНАТА НОЌ

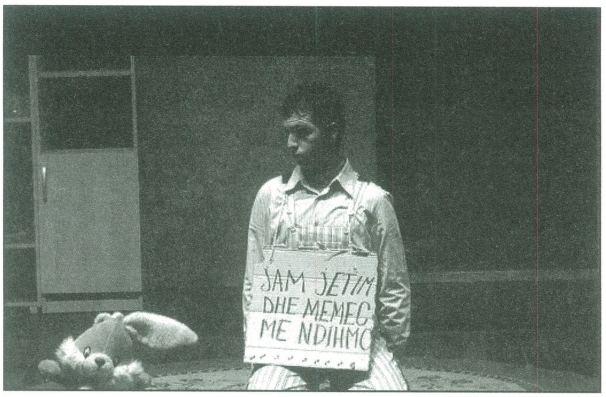
(премиера: 9.06.2009)

Превод: Богомил Ѓузел
Превод: Снежана Анастасова Чадиковска
Режија: Боњо Лунгов
Ас. на режија, драматизација и драматург на претставата: Маја Енчева
Ас. на режија: Константин Каракостов
Автор на кукли и костимографија: Стефанка Ќувлиева
Избор на музика, мултимедија и сценографија: Константин Каракостов
Лектор: Јелица Инадевска

УЧЕСТВУВААТ:
Титанија.....Тања Кочовска
Оберон.....Предраг Павловски
Задрогаз.....Ана Левајковиќ
Хермија.....Винета Дамческа
Елена.....Марија Ѓорѓијовска
Лизандар.....Владимир Лазовски
Деметар.....Драган Довлев
Девојката, магарицата.....Катарина Илиевска

Инспициент: Ѓурко Стојановски

НУ ТЕТОВСКИ ТЕАТАР ТЕТОВО

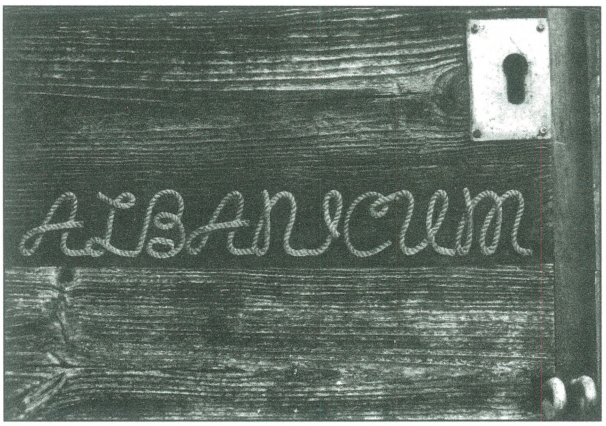


БЕНИ (BENI)

(15 декември 2009)

Режија: Екрем Хани
Автор на текст: Зумбер Келменди
Музика: Јетон Пустина
Сценографија: Невзат Бејтули

Актери:
Беким Јахиу
Али Ќерими
Наиме Ази
Мирадије Османи

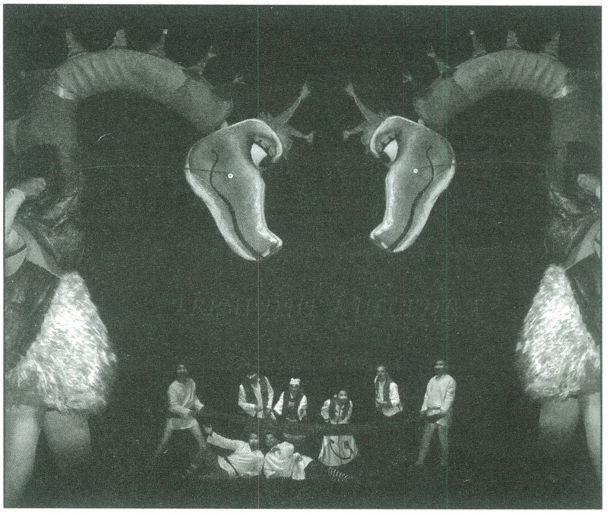


АЛБАНИКУМ (ALBANICUM)

(29 јануари 2009)

Автор и режија: Флорент Мемети
Сценографија и костуми: Рудина Џафери
Музика: Либурн Јуполи

Актери:
Алтрим Мамути
Арсим Фазлиа
Бурхан Амити
Елмир Сејфулаи



ХЕРОЈОТ И ЗМЕЈОТ (TRIMI DHE KULÇEDRA)

(30 април 2009)

Режија: Дарко Ковачевски
Сценографија: Надиа Василева
Костуми: Надиа Василева
Актери:
Арсим Фазлиа
Мирадије Османи
Блерим Исмани
Наиме Ази
Музафер Етеми
Алтрим Мамути
Бурхан Амити
Сами Мустафа
Елмир Сејфулаи

ХАМЛЕТ ВО НАШИОТ ТЕАТАР (HAMLETI NE TEATRIN TONE)

(3 септември 2009)

Режија: Агим Селими
Адаптација на текст: Јахи Јахиу (според текстот на Иво Брешан)
Музика: Агрон Шала

Актери:
Петрит Незири
Мирадије Османи
Наиме Ази
Музафер Етеми
Бурхан Амити
Алтрим Мамути
Елмир Сејфулаи
Али Ќерими
Беким Јахиу
Сами Мустафа
Блерим Исмани
Арѓент Асани

НУ ТУРСКИ ТЕАТАР – СКОПЈЕ

ЛИЛИКА

(премиера: 23.12.2008)

Драматизација по мотиви на расказот. „Лилика" од Драгослав Михаиловиќ

Драматизација: Ана Ристоска
Режија: Јован Ристовски
Предвод на турски јазик: Салаетин Билал
Костимограф: Благој Мицевски
Сценограф: Филип Јовановски
Асистент костимограф: Фросина Настевска

УЛОГИ:
ЛИЛИКА.....Зубејде Селимовска
ЈАНКО.....Осман Али
АНА.....Несрин Таир
ПЕТАР.....Селпин Керим
КИРИЛ.....Неат Али
ЦРВЕН.....Џенап Самет
ЗЕЛЕН.....Ријад Тахир
ПЕЈАЧКАТА.....Ана Христова

СИЈАХ КАЛЕМ

(трагикомична фантазија со сликање, свирење и тропање)

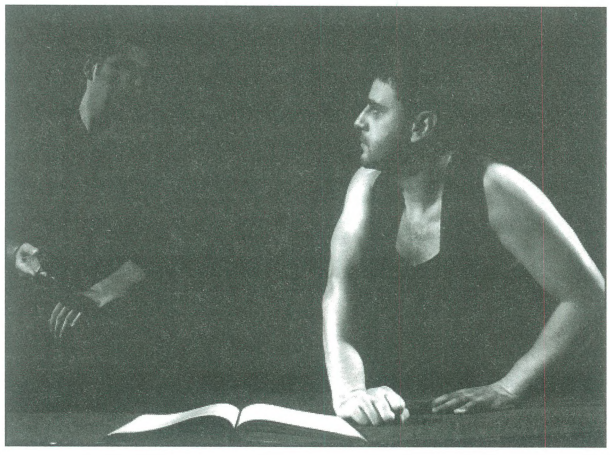
(27.3.2009)

Автори: Илхами ЕМИН, Јордан ПЛЕВНЕШ
Стручен соработник: Рифат ЕМИН
Режија: Владо ЦВЕТАНОВСКИ

Костримографија: Благој МИЦЕВСКИ
Сценографија : Нурулах ТУНЏЕР (к.г. Р. Турција)
Музика: Џенгиз ИБРАХИМ
Арт-дизајн: Владо ЃОРЕВСКИ
Асистент на режија: Џенап САМЕТ

УЛОГИ:
СИЈАХ КАЛЕМ - Елјеса Касо, Осман Али
НЕЈМА - Несрин Таир, Зубејде Селимовска, Филиз Ахмет, Сузан Акбелге, Билјана Јовановска
НАСТРАДЕН - Џенап Самет
МАГАРЕ - Аксел Мехмет

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ - Мустафа Јашар
КАДИЈАТА - Салајдин Билал
СУЛТАНОТ ЏЕМ - Мустафа Јашар, Елјеса Касо, Бурханетин Ибрахим, Аксел Мехмет
ЛУКРЕЦИЈА БОРЏИЈА – едија Беговска, Сузан АК-БЕЛГЕ, Филиз Ахмет, Несрин Тахир
АНГЕЛ - Филиз Ахмет
ВАЛИДЕ СУЛТАН - Бедија Беговска
АДАМ И ЕВА - Бурханетин Ибрахим, Билјана Јовановска
ШЕХ БЕДРЕТИН - Мустафа Јашар
ПЕЈО - Џенап Самет
ЃАВОЛ – Аксел Мехмет
СТРАЖАРИТЕ - Береда Решит, Џиат Решит, Танер Сулејман

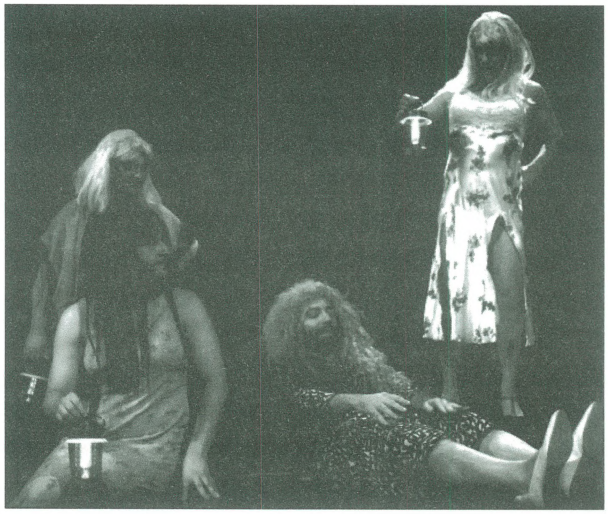


Франк Ведекинд
БУДЕЊЕ НА ПРОЛЕТТА

(8 јули 2009)

Превод на турски јазик: Несрин Казанкаја
Режија: Васил Христов
Сценографија и дизајн на плакат:
Бујар МУЧА и Снежана Поњавиќ Муча
Костимографија: Благој Мицевски
Музика: Огнен Анастасов

УЛОГИ:
Вендла Бергман: Филиз Ахмет
Мелхиор Габор: Селпин Керим
Мориц Штифел: Осман Али
Илсе: Сузан Акбелге
Марта Бесел: Зубејде Селимовска
Ханс Рилоу: Неат Али
Ернст Ребел: Аксел Мехмет
Госпоѓа Бергман, мајката на Вендла: Несрин Таир
Госпоѓа Габор, мајката на Мелхиор:
Перихан Туна Ејупи
Господин Габор, таткото на Мелхиор: Зекир Сипахи
Госпоѓа Штифел, мајката на Мориц: Зиба Радончиќ
Господин Рантије Штифел, таткото на Мориц:
Ријат Тахир
Госпоѓа Бесел, мајката на Марта: Нације Хасан
Господин Бесел, таткото на Марта: Ердоан Максут
Зоненштих: Мустафа Јашар
Хабебалд: Фунда Ибрахим
Доктор Прокруст: Мукерем Билал



ЖЕНИ НА ВЛАСТ

(2 октомври, 2009)

Инспириран од АРИСТОФАН
Напиша и режираше: Јуџел Ертен
Сценографија - костимографија: Благој Мицевски
Асистент на режија: Елјеса Касо

УЛОГИ :
Мајче: Перихан Туна Ејупи
Нусе: Нације Хасан
Јаврија: Билјана Јовановска
Квачка: Зубејде Селимовска
Лезо: Несрин Таир
Џингош: Зиба Радончиќ
Бабуш: Елјеса Касо
Зелен: Тамер Ибрахим
Киро: Неат Али
Гага: Аксел Мехмет
Пешкир: Џенап Самет
Манга: Осман Али

Инспициент: Рамадан Ибрахим
Суфлер: Фејхан Ахмет
Координатор: Џанан Али – Џумкар

НУ ЦЕНТАР ЗА КУЛТУРА НАРОДЕН ТЕАТАР „ЈОРДАН Х. К. ЦИНОТ“ ВЕЛЕС

Вилијам Шекспир
„ВЕСЕЛИТЕ ЖЕНИ ОД ВИНДЗОР„
(10.12.2008)

Режија: Александар Авановски
Превод од англиски јазик: Драги Михајловски
Сценографија: Крсте Цидров
Костими: Невена Тасева Петровиќ
Идејно решение за плакат: Смиле Цветановски

УЛОГИ:
Љубе Терзијев.....Фалстаф
Кети Борисовска.....г-ѓа Форд
Слободанка Чичевска.....г-ѓа Пејџ
Александар Ѓеоргиев.....г-дин Форд
Владимир Тулиев.....г-дин Пејџ
Едмонд Сотирв.....Пистол
Кирил Гравчев.....попот Еванс
Кица Ивковска-Вељановска.....Квикли
Весна Димитровска.....Меаниката
Самоил Стојановски.....Слендер
Ѓорѓи Бисерков-Дампе.....Шелоу
Миле Вртеовски к.г.....Доктор Кајус
Маја Љутков.....Ана
Роберт Ристов.....Фентон
Спасе Петрушев.....Слугата

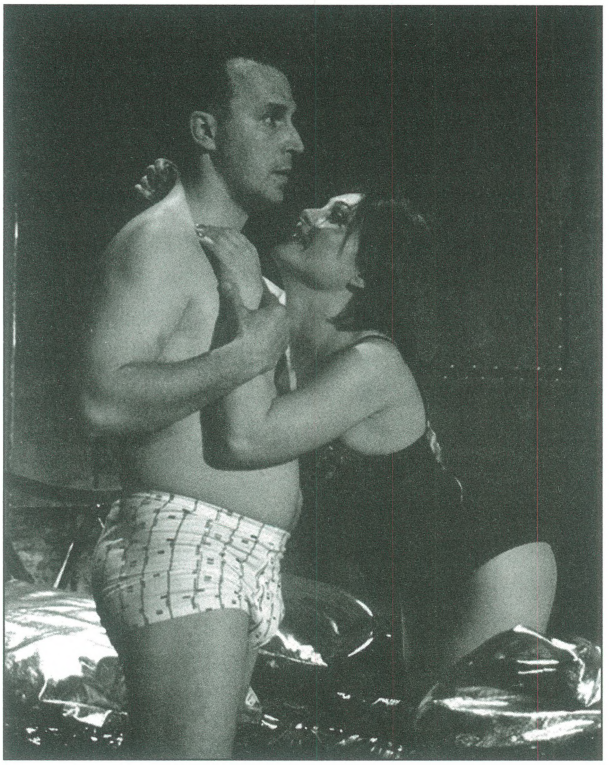
Инспициент: Славиша Ѓеоргиев
Тон мајстор: Лазо Теов
Светло мајстор: Маријан Тодоровски
Шеф на сцена: Дејан Трипуновски
Реквизита: Спасо Петрушев
Гардероба: Јулија Анѓеловска
Декоратери: Игор Гаврилов, Дејан Крстевски, Никола Паунов, Ѓоре Павлов

Анџело Беолко - Руцанте
МУШИЧКА
(13.02.2009)

Режија: Никола Ристов
Костими: Маја Кикириткова
Сценографија: Никола Ристов и Дејан Трипуновски

Улоги:
Руцанте.....Зоран Љутков
Менато.....Јордан Витанов
Бетија.....Зорица П. Панчиќ
Тонини.....Едмонд Сотир
Жената.....Слободанка Чичевска
Музичари: Кирил Гравчев, Јован Рибарски, Димитар Глушков

Организатор: Славиша Ѓеоргиев
Инспициент: Никола Подолешки
Тон мајстор: Лазо Теов
Светло мајстор: Маријан Тодоровски
Шеф на сцена: Дејан Трипуновски
Реквизита: Спасо Петрушев
Гардероба: Јулија Анѓеловска
Декоратери: Игор Гаврилов, Дејан Крстевски, Никола Паунов, Ѓоре Павлов



Владимир и Олег Преснјакови
ТЕРОРИЗАМ
(11.04.2009)

Режија: Александар Ивановски

Сценографија: Крсте Цидров
Костими: НевенкаТасеваПетровиќ
Избор на музика: Александар Ивановски

ИГРААТ:
Роберт Ристов
АлександарЃеоргиев
Јордан Витанов
Кирил Гравчев
Кети Борисовска
Самоил Стојановски
Слободанка Чичевска
Кица Ивковска Вељановска
Маја Љутков
Љубе Тезијев

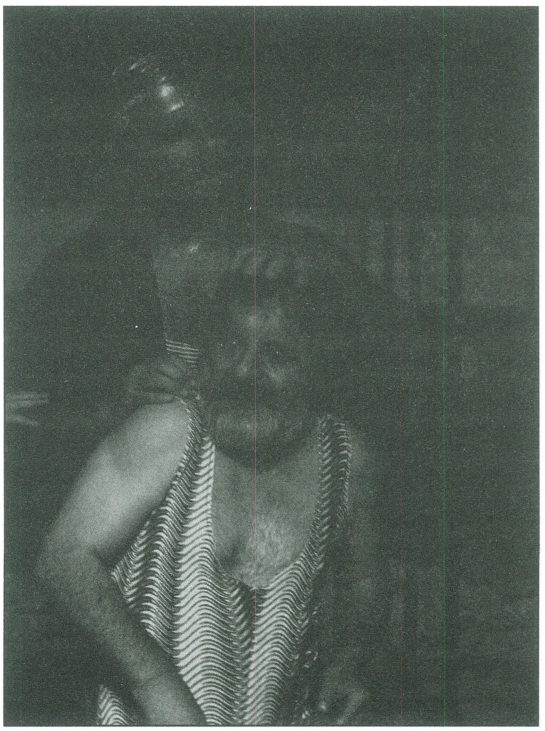
Инспициент: Славиша Ѓеоргиев
Тон мајстор: Лазо Теов
Светло мајстор: Маријан Тодоровски
Шеф на сцена: Дејан Трипуновски
Реквизита: Спасо Петрушев
Гардероба: Јулија Анѓеловска
Декоратери: Игор Гаврилов, Дејан Крстевски, Никола Паунов, Ѓоре Павлов

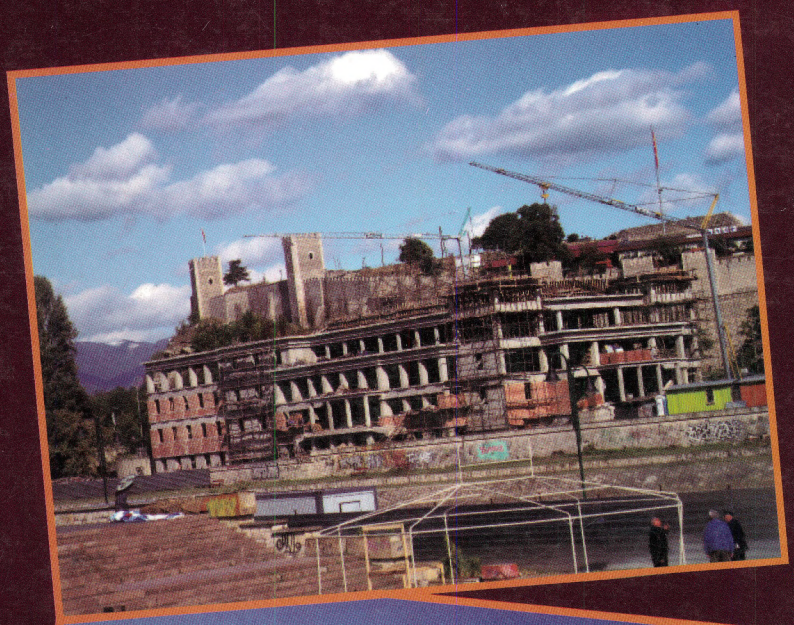
Горан Стефановски
ЧЕРНОДРИНСКИ СЕ ВРАЌА ДОМА
(26.06.2009)

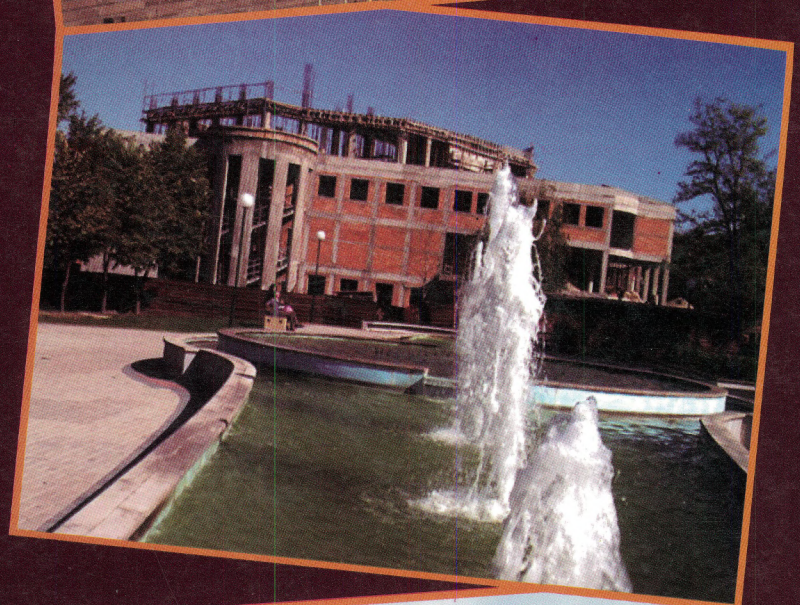
Режија: Матин Кочовски
Сценогарфија: Филип Јовановски
Костими: Маја Кикириткова
Музичка инспирација: ГРУПА ФОЛГИН

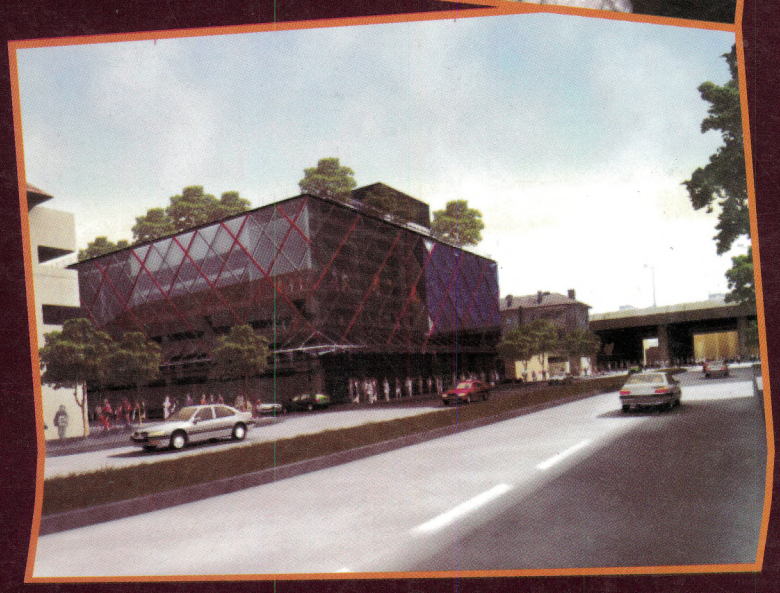
ИГРААТ:
Зоран Љутков (к.г)
Роберт Ристов
Кети Борисовска
Самоил Стојановски
Слободанка Чичевска
Кирил Гравчњв
Маја Љутков
Едмонд Сотир
Илина Чоревска (к.г)
Стефанија Зисовска (к.г)
Александар Степанулески (к.г)

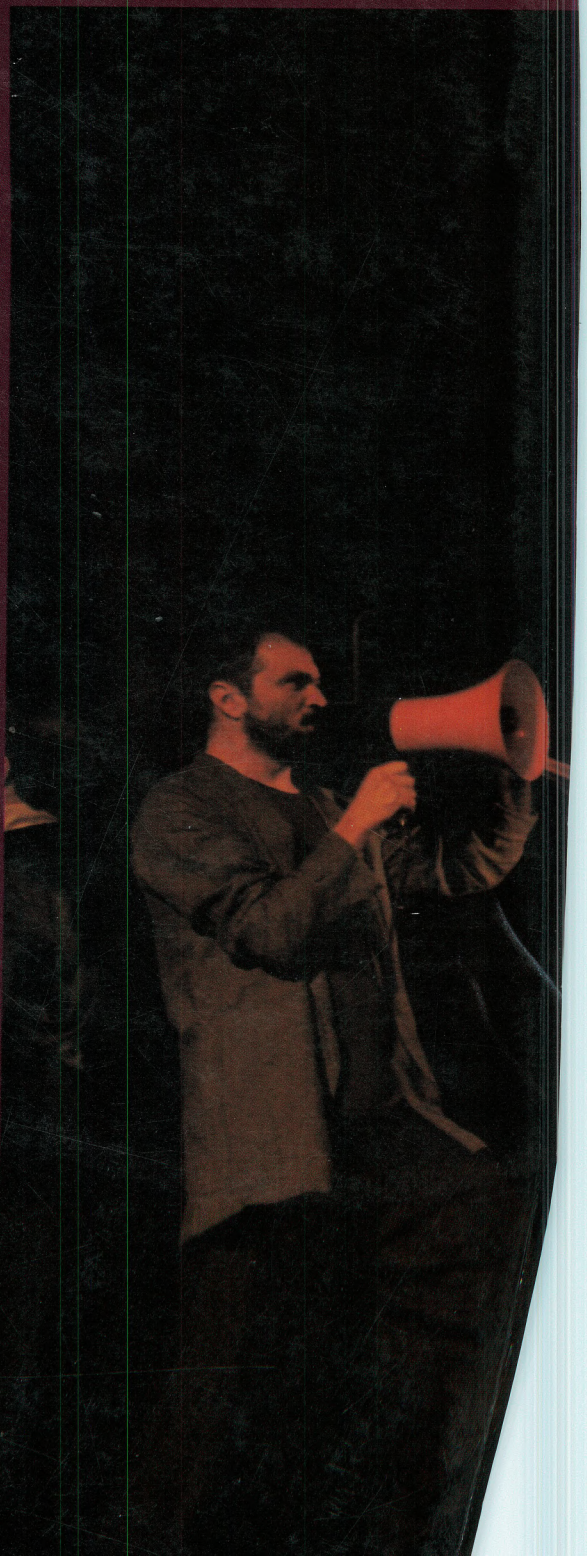
Инспициент: Славиша Ѓеоргиев
Тон мајстор: Лазо Теов
Светло мајстор: Маријан Тодоровски
Шеф на сцена: Дејан Трипуновски
Реквизита: Спасо Петрушев
Гардероба: Јулија Анѓеловска
Декоратери: Игор Гаврилов, Дејан Крстевски, Никола Паунов, Ѓоре Павлов











ISBN 9989-57-627-0